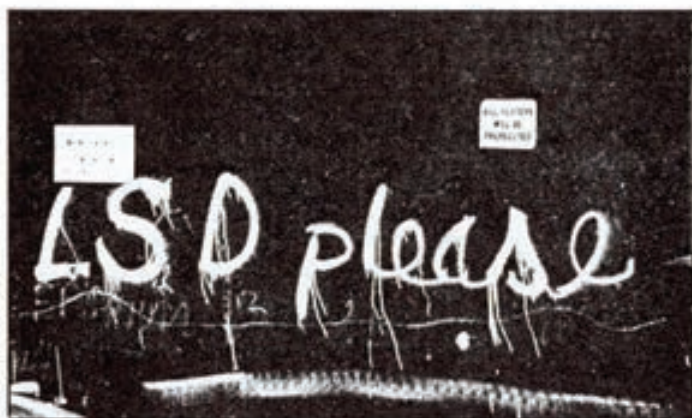


La droga en el cine

La droga y el cine se han llevado casi siempre a partir un piñón, si se entiende la frase en función del inquietante material narrativo que de la droga han extraído guionistas y directores; se han llevado como el cine ha solido llevarse con lo marginal aunque lo denuncie, con lo delictivo aunque lo persiga, con lo patológico aunque se esfuerce en buscarle alguna forma de terapia, y con todo lo que se preste a cualquier tipo de experiencia de bajada a los infiernos aunque ocasionalmente nos haya proyectado hacia el séptimo cielo. Y esa sintonía cine/droga se ha logrado a pesar de Mr. Hays cuyo severo código moral aplicado al cinematógrafo hubiera puesto inconvenientes a una película como *El hombre del brazo de oro*, de Otto Preminger; o a *Doubly Indemnity*, de Billy Wilder, si ambos directores no hubieran sabido buscarle las vueltas al código y a su autor.

J. L. BLANCO VEGA



No siempre, como luego diremos, la droga es el tema de todas las películas donde la droga aparece; sin embargo, directa o indirectamente, como núcleo del relato o como dato secundario, como ocasión para un discurso moralizante o como un aliciente más para el «morbo» del film, la droga está presente en centenares de películas.

Salvo las excepciones a que ha dado lugar el cine más reciente, la droga en el cine aparece casi siempre con carácter delictivo. Se trata de un asunto de peligrosidad social, lo cual interesa mucho más, hablando en general, que el hecho de que sea además un asunto de peligrosidad personal, es decir, de un arma que se vuelve contra el propio consumidor. De ahí que sean muchas más las películas en que la droga funciona como el desencadenante de una acción policíaca espectacular que las que analizan sus efectos sobre el individuo. En todo caso, el efecto más temible de la droga no es, en este cine, la autodestrucción del drogadicto, sino su fatal derivación hacia la delincuencia, no lo que supone para el consumidor, sino lo que el consumidor supone para los que le rodean.

La finalidad de este artículo es la de proporcionar al lector una rápida panorámica sobre el tema; no se trata, pues, de una investigación exhaustiva, sino del ordenamiento de un material entorno a algunos títulos que nos parecen representativos —tanto o más que cualquiera otros— de los cuatro apartados en que se divide el texto.

Por tratarse de un cuadro general, no hemos querido entrar en otras subdivisiones que, sin embargo, serían posibles

por ejemplo, la distinción entre películas con drogas blandas y películas con drogas duras, alucinógenos o estimulantes, etc. El tema se contempla bajo un punto de vista general, como fenómeno global susceptible de matices, desde luego, pero partiendo de alguna raíz común y profunda (alguien habló de la droga como del síntoma más explícito del malestar de nuestro tiempo) y que da sus resultados en forma de escalada: desde «el porro» al «caballo», según las circunstancias.

1.—LA DROGA COMO PRETEXTO

Hay un cierto número de películas donde se habla de la droga, se trafica con la droga, aparecen personajes que se drogan pero el problema no es la droga. En todo caso, la droga desempeña la función de un dispositivo narrativo; ella es el pretexto para desencadenar la acción, la persecución trepidante, la descripción de ambientes y de tipos. Temáticamente estas películas desbordan o no tocan en profundidad los problemas derivados de la droga (tráfico o consumo) y apuntan hacia temas mucho más generales como la corrupción, la hipocresía, el afán de lucro, la violencia o la venganza. *French Connection*, de W. Friedkin, o *El expreso de media noche*, de Alan Parker, podrían servir de ejemplos.

En la mayoría de estas películas, si se cambiara el tema de la droga por el del tráfico de esmeraldas, pongo por caso, las bases estructurales del relato permanecerían inmutables y otro tanto cabría decir de sus implicaciones temáticas. Lo que interesaba en *French Connection* no era exactamente la droga, sino la coartada narrativa que el itinerario de la droga ofrecía para una pesquisa policial y una incesante persecución que habría de dar sus mejores resultados en los subterráneos del metro, un frenético e irónico «paso a dos» entre Gene Hackman y Fernando Rey. Tal vez lo que la droga suele añadir a estos relatos como específicamente suyo no sea su peligrosidad, sino su clandestinidad, su carácter de producto maldito dotado de una increíble capacidad camaleónica para transmutarse, ocultarse y evadirse a través de los escenarios más sórdidos o más sofisticados obligando al investigador de turno a un brillante ejercicio de rastreo y lucidez profesional.

Lo que parece interesar a Alan Parker en *El expreso de media noche* no es lo que pueda ocurrir con el chaleco de pastillas con que se ha forrado Brad Davis antes de subir al

avión, sino la utilización de ese dato escuetamente enunciado en las primeras imágenes para dar paso a una brutal historia de degradación y tortura por parte del sistema penitenciario turco. El film se basaba en un hecho real: la detención del estudiante norteamericano Billy Hayes en el aeropuerto de Estambul, el año 1970, y su posterior calvario por varios centros penitenciarios turcos. A las acusaciones de algunas voces del parlamento estadounidense que culpabilizaban a la policía turca de facilitar el paso de la droga a los Estados Unidos, la policía respondió con el feroz escarmiento de Billy Hayes. Y es precisamente la naturaleza del escarmiento lo que Alan Parker explota en imágenes casi insoportables, es decir, una vez más no son los efectos de la droga lo que se impone en primera instancia, sino el particular ensañamiento de un sistema policial y judicial aberrante en las carnes de un joven «camello» norteamericano.

Aun cuando parece tratarse de una película más explícita sobre el tema, no tendría inconveniente en incluir en este apartado un título como *Nieve que quema*, de Karel Reisz, título tan evidentemente metafórico que apenas metafórica nada. La droga es, por de pronto, el desencadenante de todo lo que acontece en el film, incluso alguno de los personajes (la compañera de Nick Nolte) se *chuta* frecuentemente, pero estamos en las mismas: la película, «leída» desde la última secuencia, aparece como la historia demencial de un fracaso que desemboca en el absurdo y la muerte. Volvemos una vez más a los temas del hombre acosado, de la competencia a muerte entre bandas enfrentadas, de la traición dentro del grupo y, en último término, de la ciega intervención de la mano del destino. Cuando en las últimas imágenes el viento se va llevando a través de la desolada carretera el polvillo millonario de la *nieve que quema*, el recuerdo houstoniano de *El tesoro de Sierra Madre* y su filosofía sobre el esfuerzo inútil, es inevitable.

2.—LA DROGA: UN DATO SECUNDARIO

A diferencia del punto anterior, hay otra serie de películas donde la droga no es, en absoluto, el dispositivo inicial que moviliza o desencadena el relato; se trata, más bien, de películas donde la droga aparece en lugar secundario, episódico, como un dato más en la ficha del personaje, y es muy posible que el personaje sea un adicto en toda regla (o que no lo sea), pero la película no se ocupa en primer término de esclarecer el problema o de analizar sus consecuencias, sino que sigue hablando de otra cosa: de un triángulo amoroso, de una situación de paro, de un conflicto bélico o de un caso de marginalidad.

En *El diputado*, de Eloy de la Iglesia, el protagonista (José Sacristán) aparece varias veces *snifando* en compañía de su amante, un típico «ragazzo di vita» de estirpe pasoliniana. Sin embargo este hecho no determina directamente la



DE LA PELÍCULA «DE PRISA, DE PRISA»

trayectoria del personaje ni condiciona en modo alguno su filiación ni su situación política, tema del que se ocupa la película; no es la droga, sino su condición de homosexual lo que problematiza gravemente al joven diputado ante el partido. Tampoco me parece que la droga sea la clave de conducta de los marginales de Saura en *De prisa, de prisa*; la cocaína es solamente uno de los factores que estructuran el cuadro de la marginalidad.

Esta secundariedad del tema-droga admite, sin embargo, sus más y sus menos. En *El ídolo*, de M. Curtiz, el argumento del film es el de un duelo amoroso entre el empresario de una compañía de ballet (John Barrymore) y el primer bailarín, por la primera bailarina. Sin embargo, en un segundo término, se nos cuenta la historia de un director de orquesta al que el poderoso empresario tiene atenazado a sus caprichos merced al suministro calculado de la droga. Sin tratarse, una vez más, del tema principal de la película, la droga alcanza aquí una cierta relevancia puesto que el drogadicto acabará asesinando a su proveedor, pero en definitiva, el asesinato (por motivo de la droga) no hará más que despejar el camino para que el tema principal, el del duelo amoroso, se solucione a favor de los jóvenes amantes.

Personajes secundarios, o incluso principales, aficionados, adictos o *probadores*, aparecen en películas tan ilustres como *Al Este del Edén* (Elia Kazan), *Mr. Arkadin* (Orson Welles), *Roma, ciudad abierta* (Rossellini), *Sed de mal* (Orson Welles), *Atlantic City* (Louis Mall) o la segunda parte de *Novecento* (Bertolucci), donde asistimos a las informales *snifadas* de Dominique Sandá y de su primo. *Yonkies*, toxicómanos, flipados, colgados... están, ya lo hemos dicho, en el fondo de numerosas películas como integrantes de la «infame turba» que determina el ambiente del relato.

Y puesto que hemos citado a Bertolucci, quiero detenerme en uno de sus últimos títulos: *La luna*. Tampoco aquí es la droga, aunque tenga su importancia, el tema del film. Lo que se nos cuenta es el trauma edípico de *Joe*, huérfano de padre y de padrastro y enamorado de su madre, una famosa cantante de ópera que decide hacerse acompañar de su hijo en sus giras artísticas por Italia. Situado, sin embargo, al margen de la actividad profesional de su madre, *Joe* merodea por las callejuelas suburbanas de Roma en busca de la amistad, el sexo y el amor. Y lo que se encuentra es la droga, una válvula liberadora de sus tensiones internas y tal vez un recurso que el adolescente utiliza —consciente o inconscientemente— con intención autodestructiva. Aun tratándose de un dato más, la droga ya aparece en la película con algunas de sus señas de identidad: compensadora de frustraciones, creadora de dependencia y, en el caso de *Joe*, sólo superable mediante una profunda evacuación de los problemas personales, es decir, de los fantasmas edípicos que originaron la crisis.

Todavía otro título: en *La ansiedad de Verónica Voss*, Fassbinder ha intentado denunciar la supervivencia del fascismo en la Alemania del «milagro», ese es el tema de su película. La droga funciona aquí como un recurso de poder en manos de los «médicos del diablo», concretamente de la doctora que ha sabido aprovechar la drogodependencia de algunos liberados de los campos de exterminio para apoderarse, a cambio de secretos servicios en su clínica privada, de los bienes y de la personalidad de sus clientes. La fría *Doctora Katz* todavía no ha perdido la guerra. Es ahí a donde apuntan los tiros del director, no a la droga, último paraíso donde el propio Fassbinder quiso hallar un lugar y en el que murió por sobredosis, a los 36 años, en junio del 82.

3.—«EL PORRO», «LAS ANFETAS» Y OTROS CEREMONIALES DEL MOMENTO

Ceremoniales de grupo, rituales cuasi iniciáticos en las más estruendosas catacumbas de la contracultura, en las más despejadas praderas ocupadas por la comuna o por la horda rockera, al pie de los monumentos más ilustres, en las escali-

natas más orinadas de la ciudad. Películas como **Tommy**, de Ken Russell; **Hair**, de Milos Forman; **Easy Reader**, de Dennis Hopper; **Quadrophenia**, de Frank Roddan, podrían servirnos de referencia para ilustrar el enunciado de este punto. La droga, «el porro», las «anfetaminas», desempeñan en estas películas un papel muy peculiar.

El talante **ritual** del consumo aparece en imágenes «irreverentes» donde se alude explícitamente al ceremonial religioso y más concretamente al de la comunión. En **Tommy** la «comunidad» se reúne en una especie de templo y alucina a los pies de una imagen de Marilyn Monroe y sus faldas levantadas (tal como Billy Wilder la sorprendiera sobre el respiradero del metro). En **Hair** la droga se consume aparte, lo que en estas imágenes se plasma es precisamente el simbolismo de comunión, de participación grupal y generacional en un idéntico **muermo, viaje, éxtasis, cuélgue o delirio** al cual subyacen las respectivas filosofías de cada grupo: **beatniks, hippies, rockeros, pasotas y punks** de última ola.

Por supuesto, sería inútil buscar en cualquiera de estos films un atestado contra los efectos nocivos de la droga (o sucedáneos). El punto de vista de los directores no es el de la denuncia, sino el de la empatía. Los jóvenes consumidores podrían ser violentos entre sí ocasionalmente (no hay más que recordar las legendarias palizas entre los **Rockers** y los **Mods**) pero estarán, en el fondo, por una paz distinta de la de la vida burguesa y apostando contra un orden político y cultural que les impide **crecer**. Había que mostrar a la sociedad conformista que bajo las greñas más asilvestradas de un «hippi» entre el humo del porro colectivo o bajo los efectos del «caballo» (la heroína) no era inverosímil encontrar toda una ideología, más aún, toda una actitud ética frente a la sociedad de consumo, la destrucción del medio ambiente, la guerra del Vietnam y todas las demás guerras en incubación hasta el momento.

En su película **Easy Reader**, Dennis Hopper ha ido todavía más allá. Sus dos jóvenes protagonistas que se han desenganchado de la familia y de la provincia para lanzarse a las carreteras de América a lomos de una moto, van a perecer brutalmente asesinados a manos de las gentes bienpensantes a quienes no les gustan sus melenas. Levanta aquí una airada protesta contra los jueces de las apariencias, esa especie de la sociedad conservadora particularmente exasperada a partir de la aparición de los movimientos contraculturales. Sus dos motoristas son, en efecto, melenudos, discretamente melenudos, participan en el ritual de la droga cuyo «viaje» se nos describe con imágenes oníricas (no tan esplendorosas ciertamente como las de **El muro**, de Pynk Floyd), han cambiado sus obligaciones por la aventura de un viaje lírico a través del país, y todo ello se presenta al espectador como un proyecto de vida liberador y puro en contraste con la ferocidad moral de los agresores.

Pero tal vez donde aparece con mayor «naturalidad» el fenómeno, en este caso la cuestión del «porro», sea en los documentales sobre conciertos de grupos musicales en ambiente multitudinario. Copio el siguiente texto de un artículo de José Saavedra en la desaparecida revista cinematográfica «Cinema, 2002»:

«Las primeras imágenes donde «el porro» es objeto de una cámara nos las brindan, brevemente y sin comentarios, secuencias de films-reportaje sobre conciertos «pops». Llegó a hacer (ante la envidia de los espectadores en el secreto) trabado en el trastillo de su guitarra, que finalmente incendiará en «**Monterrey pop**»; en el «**Concierto por Bangla Desh**», Leon Russel sale a escena con un tremendo «porro» que consumirá, casi en trance, mientras en el piano desgrana una soberbia versión del «**Jumpin jack flash**», y aunque la ceremonia posea aún aire clandestino (naturalmente no se advierte a los espectadores de qué se trata), los primeros se dan que se hacen a Leon, enarbolando siempre su enorme artilugio, son lo suficientemente expresivos como para que huelguen comentarios.

En una segunda etapa de filmes-festivales ya no son los cantantes quienes fuman, sino el público. Un film como «**Love and music**», reportaje de un festival holandés de los primeros 70, nos muestra, en el intermedio de las canciones, un público ampliamente enrollado que fuma, se pasa «**porros**» e incluso, oh, asistimos a la ceremoniosa preparación de un «**shillum**» y a su posterior sabrosa y larga fumada; pero éstas, como las imágenes de otra pieza pionera del género, «**Newport folk festival**», apenas a constituyen pálidas y, por supuesto, sinematográficas, estricto sensu, de estas muestras es escaso y acaso únicamente se sostengan por el cariz del testimonio, valor documental que sobre las costumbres del público y cantantes aportan.

Para hallar un cine que refleje más extensamente este problema nos debemos situar en la década de los 70. ...Es USA quien da la pauta. Curiosamente no es Hollywood la cuna de este nacimiento, sino la costa Este, la escuela independiente de Nueva York. Justamente este es el cine cuyas basuras tan bien retratará Andy Warhol en «**Trash**».

De esta última película hablaremos en el punto siguiente.

En otro artículo del mismo autor y de la misma revista («Cinema 2002», n. 61-62, «Los pasotas en el cine español»), contra la opinión de algunos moralistas que han aludido a la «naturalidad» con que «el porro» va haciendo su aparición en las películas españolas, José Saavedra se pronuncia más bien en contra. No se trata de «naturalidad», que según él no existe, sino de «ocasionalidad», es decir: «el porro», efectivamente, va haciendo su aparición en numerosas películas españolas.

«Trash»



«TRASH»: LA DROGA COMO TEMA

las pero en estricta relación con un determinado ambiente, y ese ambiente no suele ser precisamente el de la cotidianidad ni el del ciudadano medio, sino el de la orgía desmadrada («La orgía», «Bacanal en directo») o el que se crea entorno a agentes del espectáculo («¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?»), tratamiento, en suma, que viene a implicar una cierta postura moral, como si se diera por supuesto que en esos ambientes, pero sólo en esos, todo es posible y normal, incluido «el canuto».

4.—LA DROGA COMO TEMA

Queremos decir que ella es, de alguna forma, el eje de la película. En títulos como «Moore (Barbet Schroeder), «Trahs» (Andy Warhol / Paul Morrissey), «Cristina F» (Ulrich Edel) o «Neige» (Bertó / Roger) no es un aspecto secundario en el film, sino su razón de ser. El tráfico, el hábito, la autodestrucción, el crimen, el suicidio como consecuencia última del consumo o el abuso, no son meros datos al margen, sino que configuran el núcleo narrativo y temático de la película.

En «Trahs» («mierda» en su versión más expresiva, tal como los adictos denominan a la droga), Paul Morrissey nos cuenta la historia/sin historia de un **marginal**, uno de los innumerables ejemplares que constituyen la inmensa fauna de los marginales y marginados estadounidenses. Es joven pero derrotado, guapo pero impotente. La droga le ha llevado al límite de su propia consistencia como persona. No trabaja, se aburre, vagabundea, se droga, quisiera tener un hijo para vivir del subsidio del estado, pasa de cama en cama en una morbosa comprobación de su impotencia sexual y, por otra parte, es incapaz de renunciar a la causa bien determinada del problema: la heroína. La película, de una pretendida tosquedad visual (Morrissey ha trabajado desde los presupuestos antiestetizantes del «underground») se convierte, en último término, en un caso «ejemplar» más allá, o más acá, de su entidad como obra cinematográfica.

«Moore»

En «Moore» (la traducción castellana sería ya de por sí suficientemente expresiva: ¡más!), el film de Barbet Schroeder, el itinerario de la pareja protagonista es, desde el principio, un viaje hacia la catástrofe.

«Moore» es, antes que otra cosa, una historia de amor, en la que la droga describe un itinerario paralelo al mismo amor que siempre tiene algo de destructor y cercano a la muerte.

El, un joven alemán, Stefan, acaba de terminar sus estudios en matemáticas y va en busca de experiencias. En París se enamora de una chica americana, Estelle —nombre marcadamente simbólico— de apariencia normal y sensitiva, pero entregada a la droga.

Cuando Stefan la encuentra, ya ha destrozado la vida de dos hombres. Pero, a pesar de ser advertido por un amigo, Stefan sigue a Estelle a Ibiza, donde, paulatinamente, es devorado por la dinámica posesiva de las drogas, cada vez más fuertes y en más elevadas dosis. Hay una etapa en la que los dos emprenden, al parecer, una autocuración también progresiva, gracias al yoga y a otras prácticas orientales, pero el vínculo artificial que les une deteriora las relaciones y en el primer percance acaba por vencer la droga en su acción destructiva.

«Es el «más» de la droga el que acaba por imponerse, por esclavizar a Estelle bajo un ex-nazi que comercia con droga en la isla, desengañar a Stefan sobre las posibilidades de su amor y llevarle hasta el túnel que, paradójicamente, conduce al mar, en donde se inyecta la dosis definitiva».

(Pedro Miguel Lamet, «Cine para leer», 1977)

«Cristina F.»

Cristina F. (Ulrich Edel) es, hasta el momento y dentro del cine comercial, el título más contundente y supuestamente incontestable sobre el tema.

La veracidad testimonial del film viene avalada por los materiales que dieron origen al guión, las confesiones de una adolescente autoprotégida por el anonimato y secundada por dos periodistas que pusieron los datos en pie para un auténtico «best-seller».

La película, narrada al igual que el libro en primera persona, encontró una eficaz protagonista en la adolescente Natja Brunckhorst de la que ya se ha dicho casi todo, desde que sus similitudes con el personaje de la película no son puramente casuales (ella también fue drogadicta) hasta las amenazas de que al parecer ha sido objeto durante el rodaje por parte del «imperio de la droga» que podría ver gravemente perjudicados sus intereses por el alegato antidroga de la película.

La historia procede con absoluta corrección metodológica: ¿por qué ha empezado a drogarse Cristina? ¿Qué le pasa a Cristina en su situación de drogadicta? ¿Cómo logra Cristina rehabilitarse?

Como antecedentes no inmediatos de su problema se nos proporcionan los siguientes:

—El «habitat». Cristina vive en un pequeño piso dentro de un inmenso bloque de viviendas con largos pasadizos en los bajos donde los niños dejan sus meadas y por donde los vecinos circulan sin detenerse ni comunicarse. Por otra parte, el piso familiar no es suficientemente amplio como para que Cristina no se tropiece a todas horas con el amante de su madre.

—La adolescencia a la deriva.— El problema matrimonial de sus padres la ha impedido desarrollarse en un ambiente familiar normal. Cristina ha tenido que comerse en solitario sus problemas. La ayuda que le puede prestar una amiga tan desvalida como ella, no pasa de una confrontación de frustraciones que ambas intentan compensar (sofocar, ahogar) en la discoteca que les abre sus puertas cada noche.

Como causas próximas a lo que va a ocurrir estarían los ambientes, en concreto el de la discoteca. Allí conoce a Detlef, otro adolescente entre macarra y angélico del que Cristina se enamora. El muchacho hace de todo: se enamora de Cristina, se chuta heroína, consigue la pasta para la droga trabajando a los homosexuales que merodean junto a los retretes de la estación.

En un momento dado, Cristina **quiere probar**. Detlef intenta disuadirla sin demasiado empeño. La aguja se hinca por primera vez en el brazo de la muchacha, y ahí empieza todo.

El resto de la película es la historia brutal y monótona de una autodestrucción. La monotonía proviene del mismo círculo infernal en que Cristina se ve metida, un círculo que cinematográficamente se describe mediante la reiteración de planos y situaciones: entradas y salidas a la discoteca, entradas y salidas en los retretes, sesiones de pinchazos, repetición de los mismos rostros en pleno «cuelgue», en pleno «viaje», o torturados por los espasmos de la abstinencia, «el mono».

La compañía de Detlef que, a juzgar por la primera escena de amor, parecía liberadora, se convierte en lo contrario: si Detlef se prostituye para conseguir dinero, Cristina hará lo mismo aunque pacte con su amigo unos límites «razonables» en sus servicios al cliente.

Al final, la película nos habla de una rehabilitación. Sobre las últimas imágenes escuchamos la voz de Cristina comunicándonos un tanto por sorpresa la noticia. Es probable que el espectador acoja con un suspiro de alivio el comunicado. Lo que pudiera no ser ya tan satisfactorio es precisamente lo que se nos escamotea: ¿cómo ha logrado Cristina supe-

rar el problema? ¿Cómo lo ha logrado el médico de quien habla?

El parlamento en «off» con que acaba la película es demasiado general. Sin embargo el espectador se lo cree y uno ve las razones para ello: la película le ha trabajado no sólo los ojos, sino la sensibilidad y hasta el estómago. ¿Cómo no va a ser posible que una simple decisión de la muchacha acabe con el infierno? No es posible repetir día a día esas imágenes de los pálidos adolescentes que han muerdo su sangre para comprar la droga, ni la de los que se mueren de sobre dosis sobre la taza de un retrete, ni la de Detlef, que acabó no poniendo condiciones a la venta de su cuerpo, ni la de ella misma en lo que queda de ella misma.

Alguien dijo que esta película no es más que un espantapájaros para esto y esta película de juveniles proclives. Puede que sí. Pero el espantapájaros es también un instrumento útil, si el campo está sembrado.

Si hubiera que sacar alguna conclusión tendríamos que remitirnos al párrafo introductorio del artículo. Allí se decía que la droga en el cine es siempre delictiva, por lo tanto, hasta fecha todavía reciente, su aparición en la pantalla o es directamente para denunciarla y perseguirla o aparece en relación con tipos y sectores de la sociedad igualmente denunciados y perseguibles.

«El desencanto»



«EL DESENCANTO»: UN FILME POLEMICO

La novedad, dentro de un cine más reciente, es la presentación de la droga (o sus sucedáneos) con una intención desdramatizadora. Aparte las películas que hemos citado en el apartado correspondiente (punto 3), quien más explícitamente ha colocado a un personaje de cara al espectador para darle la oportunidad de soltar un discurso desmitificante sobre el tema, ha sido Jaime Chávarri en su polémico film *El desencanto*. Leopoldo María Panero, hijo del ilustre poeta astorgano, y su madre, Felicidad Blanch, mantienen la siguiente conversación en los jardines del Liceo Italiano de Madrid:

Leopoldo.—(...) *La razón de mi internamiento no fue un suicidio, sino que, a raíz de mi primer suicidio (sic) y borracho de barbitúricos, le dije a un tío mío que... le pregunté, ¿tienes droga? Entonces él llamó a mi madre y le dijo una frase digna de figurar en el Apocalipsis, que era: «Lo peor no es que se haya suicidado, lo peor es que se droga». Y entonces mi madre, para desintoxicarme de algo que no intoxica, que es la serie de sanatorios absoluta-mente interminable donde lo pasé horrorosamente.*

Felicidad.—*De acuerdo. Pero tengo que confesar que la primera vez que oí hablar de la grifa fue una voz te-*

lefónica que me anunciaba que tú te drogabas. ¿Qué quieres? Estaba bastante retrasada y no me había adaptado a una generación que empezaba ya a fumar. Empezaba, ¿eh?, que no es ahora, porque de esto hace ya bastantes años. La reacción hubiese sido totalmente distinta ahora que entonces... No compares aquello con esto. Es mi única defensa. Porque no es que yo crea que hice mal, es-toy convencida que hice mal.

Leopoldo.—*Yo creo que habías leído los artículos de Oriana Falacci sobre «Yo tomé esa porquería llamada LSD» y te los habías creído enteramente.*

Felicidad.—*No sé si era Oriana Falacci o qué es lo que era. Eran una serie de razones, y no era sólo la droga, sino también una serie de médicos dispuestos a sacarme el dinero probablemente, que me hablaban de neurosis depresivas, palabras que yo no entendí demasiado. Entonces todo esto...»*

Quizás en este caso la perplejidad del espectador no provenga tanto del discurso de Leopoldo como de la palinodia de la madre, ahí están sus palabras; sin hacer un juicio riguroso sobre la inocuidad o peligrosidad de la droga, Felicidad Blanch parece admitir conclusiones como éstas: equivocación en la manera de enfocar el problema, equivocación en la manera de tratarlo e implícitamente, tal como suena el texto, equivocación en sus ideas sobre los efectos de la hierba. Ahora bien, el hecho de que se trate de un diálogo entre los miembros de una familia en descomposición que no ha tenido inconveniente en exponer desde una pantalla las razones o sinrazones de «desastre», permite a la mayoría de los espectadores de arraigada mentalidad burguesa tomar sus distancias y ejercitar la ironía sobre el caso: Leopoldo María resulta en pantalla, se supone que también en la vida, una figura demasiado estridente para aceptarla como referencia, y las confesiones de Felicidad Blanch como madre de familia fracasada y puesta en cuarentena por sus propios hijos, invalidan ya de entrada su discurso para una buena parte de los espectadores.

La concurrencia, pues, de películas tajantemente condenatorias (*Cristina F.*) y de películas o bien pasotas o bien atenuantes cuando no complacientes con el consumo de droga, dejan una vez más abierta la polémica. Ahí siguen las cuestiones de siempre: drogas duras / drogas blandas, represión sin concesiones o administración reglamentada, erradicación de la droga o saneamiento (social, político, familiar, económico) que la hace apetecible, persecución de la droga y los drogados o persecución de las cadenas explotadoras del negocio, contracultura y droga frente al fracaso de la Cultura, con mayúscula, a partir de la segunda guerra mundial, generación - grupo - droga frente al individualismo y la disgregación dentro del mundo capitalista...

Si siempre hemos dicho que el cine no tiene por qué hacer pedagogía, como tampoco tiene por qué hacer psiquiatría (las películas hechas con objetivos pedagógicos, educativos, etc., suelen ser malas películas), en el caso de la droga llegamos a la misma conclusión. *Cristina F.*, con perdón de muchos de los que leen estas notas, no es una buena película; el caso es que tampoco llega a ser del todo un «caso ejemplar» por algunos de las razones que se han indicado más arriba. Para aclararnos: en película no es buena ni es mala según el talento o la ineptitud del director para realizarla; en cambio puede ser mala o buena en eso que hemos llamado sus intentos pedagógicos según la claridad, la honestidad y la coherencia de sus conclusiones.