



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**

**Celuloide Alucinado: Los Efectos de las Drogas como  
Estilo Fílmico en la Posmodernidad Cinematográfica**

**D. José Ramón García Chillerón  
2015**



# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **DEPARTAMENTO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**

Celuloide alucinado: los efectos de las drogas como  
estilo fílmico en la posmodernidad cinematográfica

Director: José Gabriel Ferreras Rodríguez

**D. José Ramón García Chillerón**  
**2015**



*A Ramón Garza y Paco Miranda, habitantes eternos de mi infinito interno.*



## **AGRADECIMIENTOS**

*Este trabajo nunca hubiera visto la luz ni hubiera sido como es si estas personas no se hubieran cruzado en mi camino. Por esta razón quisiera darles las gracias:*

*Al Doctor José Gabriel Ferreras Rodríguez, por haber confiado desde el principio en este trabajo y mostrar una disposición inquebrantable y una paciencia infinita a la hora de atender mis dudas durante el proceso de elaboración de esta tesis. Sin duda, sus inestimables aportaciones, sus sabios consejos y su absoluta entrega como director han sido fundamentales para que esta tesis saliera adelante.*

*A Ángel Cruz, por ponerme en contacto con Gabi haciendo así posible que esta investigación comenzara a rodar.*

*A mis padres, por educarme en la creencia de que la cultura y el arte son indispensables para convertirse en un ser humano pleno y feliz.*

*A Susana y Erica, por estar en mi vida y hacer de mí una mejor persona.*



## Índice

1. Introducción.....	11
1.1. Objetivos e Hipótesis.....	16
1.2. Estructura y metodología.....	17
1.3. Marco de referencia .....	20
2. Marco teórico.....	21
2.1. Revisión crítica de la bibliografía.....	21
2.1.1. Estudios pioneros sobre cine y drogas en el siglo XX: <i>Cocaine Fiends and Reefer Madness</i> (1982) y <i>Addicted. The Myth and Menace of Drugs in Film</i> (2000).....	23
2.1.2. La herencia de Starks y Stevenson. La relación entre cine y drogas en los estudios cinematográficos del siglo XXI: <i>Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies</i> (2004), <i>Hooked: The Drug War Films in Britain, Canada and the United States</i> (2009) y <i>Hooked in Film: Substance Abuse on The Big Screen</i> (2013).....	29
2.2. El largo camino hacia un “celuloide alucinado”: recorrido histórico por la relación cine-drogas.....	36
2.2.1. Representaciones de las drogas en el cine mudo: del melodrama opiáceo al <i>slapstick</i> intoxicado (1895-1910).....	40
2.2.2. Influencia de las primeras medidas prohibicionistas en las películas sobre drogas y configuración de los primeros films <i>exploitation</i> : la aportación de D.W Griffith y Tod Browning al cine de temática alucinada.....	42
2.2.3. Los tiempos del <i>exploit</i> primitivo .....	47
2.2.4. La edad dorada de las películas <i>exploitation</i> : <i>The Forty Thieves</i> y Dwain Esper .....	51
2.2.5. Año 1932: Harry J. Anslinger y el comienzo de la histeria antimarihuana .....	55
2.2.6. La representación de las drogas durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra.....	60
2.2.7. Años 50 y años 60: la obsolescencia del Código.....	63
2.2.8. La psicodelia como nuevo paradigma del <i>exploit</i> alucinado: LSD, filtros multicolor y luces estroboscópicas .....	69
2.2.9. Sobre cómo la cultura de las drogas llegó a Hollywood y las grandes <i>majors</i> se adentraron en el terreno del cine <i>exploitation</i> .....	75
2.2.10. Años 80 y 90: La llegada de la posmodernidad y su influencia en la representación cinematográfica de los efectos de las drogas.....	83
2.2.11. Los herederos contemporáneos del <i>exploit</i> clásico.....	87
2.2.12. Otras voces, otros ámbitos .....	91



2.3. La cuestión posmoderna .....	99
2.3.1. El nacimiento de la posmodernidad: acuñando un nuevo concepto .....	101
2.3.2. La posmodernidad cinematográfica.....	105
2.3.3. Intentando acotar la posmodernidad cinematográfica .....	112
3. Análisis fílmico .....	120
3.1. Metodología: la difícil tarea de selección del tipo de análisis cinematográfico ...	125
3.2. <i>El almuerzo desnudo</i> (David Cronenberg, 1991) .....	138
3.2.1. Sinopsis.....	139
3.2.2. Segmentación.....	139
3.2.3. Contexto.....	144
3.2.3.1. Apuntes biográficos para acercarse a la obra de William S. Burroughs ...	145
3.2.3.2. Gestación y adaptación de <i>El almuerzo desnudo</i> al cine.....	153
3.2.3.3. Puntos de contacto entre Burroughs y Cronenberg .....	158
3.2.4. Elementos formales del film .....	163
3.2.4.1. Códigos visuales.....	163
3.2.4.2. Códigos sonoros .....	166
3.2.4.3. Códigos sintácticos.....	167
3.2.5. Elementos formales del relato.....	168
3.2.5.1. Personajes .....	168
3.2.5.2. Escenarios.....	171
3.2.5.3. Estructura del relato.....	175
3.2.5.4. Tiempo cinematográfico.....	180
3.2.5.5. Punto de vista de la narración con respecto al espectador y la historia.....	181
3.2.6. Tema .....	186
3.2.7. <i>El almuerzo desnudo</i> como “celuloide alucinado” .....	199
3.3. <i>Miedo y asco en Las Vegas</i> (Terry Gilliam, 1998).....	202
3.3.1. Sinopsis.....	203
3.3.2. Segmentación.....	203
3.3.3. Contexto.....	207
3.3.3.1. Apuntes biográficos para acercarse a la obra de Hunter S. Thompson.....	207
3.3.3.2. Gestación y adaptación de <i>Miedo y asco en Las Vegas</i> al cine.....	214
3.3.3.3. Puntos de contacto entre Thompson y Gilliam .....	223

3.3.4. Elementos formales del film .....	231
3.3.4.1. Códigos visuales .....	231
3.3.4.2. Códigos sonoros .....	235
3.3.4.3. Códigos sintácticos .....	237
3.3.5. Elementos formales del relato .....	238
3.3.5.1. Personajes .....	238
3.3.5.2. Escenarios .....	241
3.3.5.3. Estructura del relato .....	243
3.3.5.4. Tiempo cinematográfico .....	246
3.3.5.5. Punto de vista de la narración con respecto al espectador y la historia .....	249
3.3.6. Tema .....	261
3.3.7. <i>Miedo y asco en Las Vegas</i> como “celuloide alucinado” .....	267
3.4. <i>A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)</i> (Richard Linklater, 2006) .....	270
3.4.1. Sinopsis .....	271
3.4.2. Segmentación .....	271
3.4.3. Contexto .....	275
3.4.3.1. Apuntes biográficos para acercarse a la obra de Philip K. Dick .....	275
3.4.3.2. Gestación y adaptación de <i>A Scanner Darkly</i> al cine .....	288
3.4.3.3. Puntos de contacto entre Dick y Linklater .....	290
3.4.4. Elementos formales del film .....	296
3.4.4.1. Códigos visuales .....	296
3.4.4.2. Códigos sonoros .....	301
3.4.4.3. Códigos sintácticos .....	302
3.4.5. Elementos formales del relato .....	302
3.4.5.1. Personajes .....	302
3.4.5.2. Escenarios .....	306
3.4.5.3. Estructura del relato .....	307
3.4.5.4. Tiempo cinematográfico .....	309
3.4.5.5. Punto de vista de la narración con respecto al espectador y la historia .....	315
3.4.6. Tema .....	325
3.4.7. <i>A Scanner Darkly</i> como “celuloide alucinado” .....	329
4. Conclusiones .....	333

5. Bibliografía.....	340
Anexo .....	351
Ficha <i>El almuerzo desnudo</i> .....	351
Ficha <i>Miedo y asco en Las Vegas</i> .....	351
Ficha <i>A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)</i> .....	352

# 1. INTRODUCCIÓN

El cine, entendido desde su concepción más radical de “fábrica de sueños”, y las drogas, principalmente las psicodélicas por su mayor capacidad alucinógena, comparten la cualidad de trasladarnos a otros mundos a los que nos resultaría imposible acceder sin traspasar los márgenes de nuestra realidad cotidiana. Partiendo de esta conexión fundamental, y dadas las inmensas posibilidades que ofrece el medio cinematográfico a la hora de experimentar con la imagen y el sonido para reproducir alteraciones sensoriales que seríamos incapaces de apreciar de manera racional y voluntaria, no resulta extraño que, casi desde sus inicios, el séptimo arte haya sentido una curiosidad manifiesta por racionalizar las sensaciones derivadas del uso de drogas, intentando trasladar los estados alterados de conciencia a su propio lenguaje narrativo.

Las drogas, en efecto, han estado vinculadas a las ficciones cinematográficas desde los primeros tiempos del cine silente cuando el uso de estas sustancias era asociado a ambientes exóticos (normalmente fumadores de opio) y la figura del traficante era invariablemente vinculada a emigrantes extranjeros de raza oriental que profanaban la candidez de la protagonista (pues lo habitual era que las almas corrompidas por estos malévolos orientales fueran femeninas). Con la llegada de la Segunda Guerra Mundial, los nazis ocuparon en muchos films la posición de malvados suministradores de drogas destinadas a corromper a la juventud norteamericana y durante la posguerra. Pero no fue hasta mediados de la década de los 50, con el famoso Código Hays más debilitado, cuando el cineasta Otto Preminger decidió hacer caso omiso a la calificación negativa de la censura obtenida por estos films durante muchos años y optó por distribuir, de manera independiente, *El hombre del brazo de oro* (*The Man With the Golden Arm*, 1955). Esta decisión marcó un hito que hizo que la relación entre cine y drogas empezara a ser observada de una manera más seria por Hollywood, que comenzó asimismo a incluir películas de esta temática en sus producciones.

No resulta baladí que la acción del film de Preminger se desarrolle en los ambientes noctámbulos y subterráneos en los que se movían los músicos de *jazz* de la época. El mundo del *jazz* se caracterizaba en aquellos años por practicar un desenfrenado estilo de vida alejado de las buenas costumbres burguesas que, como veremos a lo largo de este trabajo, influyó directamente en la filosofía vital y literaria de la *Beat Generation*, cuyo uso de las drogas se convirtió en parte muy importante de la

rebelión que emprendieron contra el adocenamiento del sistema. En este sentido, la necesidad de revelarse ante la falsedad que subyacía bajo la máscara de la felicidad capitalista impuesta desde el *American way of life* fue el origen de los primeros movimientos contraculturales surgidos subterráneamente durante mitad de la década de los 50 y que eclosionaron a nivel más general en los primeros 60. En cine, fue la época en que empezaron a observarse los primeros atisbos de un estilo que retrataba las conciencias alteradas por el efecto de las drogas, abriendo camino a una reflexión audiovisual seria que expresaba los estados alterados de una mente por efecto de las drogas.

El germen de esta tesis surge de un proyecto previo desarrollado como Trabajo Final del Master en Historia y Estética de la Cinematografía, cursado en la Universidad de Valladolid entre los veranos de 2004 y 2006, cuya tesis principal perseguía demostrar la existencia de una expresión cinematográfica que podemos denominar “celuloide alucinado”, en la que la representación subjetiva de los efectos de las drogas adquiere carácter de estilo fílmico. Dicho de otra forma, el “celuloide alucinado” correspondería a un estilo cinematográfico que debe trasladar la representación de los estados alterados de la mente al texto fílmico, de tal forma que si la plasmación de los efectos de las drogas fuera suprimida, el desarrollo del mismo dejaría de ser coherente. De este modo, la expresión gráfica del texto ha de fundirse con la narración en sí misma.

Desde el año de comienzo del citado Master, inicié igualmente varias colaboraciones como crítico cinematográfico en revistas especializadas, publicando artículos sobre cine y televisión en revistas como *Miradas de Cine*, *Contrapicado.net*, *La Butaca*, *Revista Fantastique* o *Cahiers du Cinéma España*, entre otras. Y entre los años 2007 y 2012 estuve realizando labores de programación en la Filmoteca Regional de Murcia, que, entre otras, se manifestaron en la propuesta y coordinación de un ciclo temático bajo el título, precisamente, de “Celuloide alucinado”, en el que se proyectaron algunos de los títulos más destacados de la filmografía que repasaremos a lo largo de estas páginas, films en los que la presencia de las drogas no es un mero elemento argumental, sino que se inserta directamente, como decimos, en el mismo universo estético de la obra.

El concepto de “celuloide alucinado” no abarca, por tanto, todas las películas cuya temática gira en torno a las drogas, sino que únicamente comprende aquellas cuyas imágenes reflejan las distorsiones derivadas del uso de sustancias psicotrópicas mediante la utilización de recursos expresivos propios del lenguaje audiovisual. De esta manera, los films adscritos a nuestra definición de “celuloide alucinado” son aquellos en los que el público experimenta, a través de su confrontación con el texto cinematográfico, los cambios perceptivos que se producen en la mente de quien decide alterar su estado mental con drogas. En este sentido, resulta muy reveladora la capacidad intrínseca del lenguaje cinematográfico para reconducir su propio proceso narrativo en cualquier momento y sin previo aviso a través del montaje, existiendo así la posibilidad constante de producir en el espectador un estado de confusión inmediata, como afirma Susan Sontag:

*“En el cine la narración avanza elípticamente (el “corte” o cambio de toma); el ojo de la cámara es un punto de vista unificado que se desplaza continuamente. Pero el cambio de toma puede suscitar interrogantes, el más simple de los cuales es: ¿a quién pertenece el punto de vista desde el cual se enfoca la toma?”* (Sontag, 2007, p. 138).

En nuestro trabajo, así, abordaremos esta cuestión y lo haremos tomando como objetos de estudio tres películas que, en nuestra opinión, resultan ejemplares para entender el concepto de “celuloide alucinado”. Estas películas son: *El almuerzo desnudo* (*The Naked Lunch*, 1991), de David Cronenberg; *Miedo y asco en Las Vegas* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998), de Terry Gilliam; y *A Scanner Darkly* (*Una mirada a la oscuridad*) (*A Scanner Darkly*, 2006), de Richard Linklater, tres adaptaciones cinematográficas cuyos correspondientes literarios se erigen como obras fundamentales para entender el movimiento contracultural estadounidense en sus diversas fases. En su condición de autores voluntariamente desapegados de las corrientes literarias imperantes, tanto William S. Burroughs (autor de *El almuerzo desnudo*) como Hunter S. Thompson (autor de *Miedo y asco en Las Vegas*) y, en menor medida, Philip K. Dick (autor de *Una mirada a la oscuridad*), cuyo estilo resulta más convencional aunque su temática se muestre igualmente crítica frente a los mecanismos de control impuestos por el sistema, destacan por una prosa iconoclasta, que tiene en la fragmentación y el caos uno de sus principal rasgos formales. Es por esto que estas novelas, en las que los autores reflejan su experiencia directa con las drogas, fueron tradicionalmente

consideradas como imposibles de adaptar, tanto por su conflictiva temática como por su separación radical de la narrativa lineal clásica, y no fue hasta que la posmodernidad cinematográfica estuvo bien asentada, más o menos a partir de la década de los 90, cuando se rodaron sus respectivas versiones fílmicas.

Utilizando estos tres films como paradigma, por tanto, acometeremos la labor de establecer algunas características propias del “celuloide alucinado”, un estilo que, pese a contar con antecedentes que se remontan al nacimiento del propio cinematógrafo (como veremos en el apartado de recorrido histórico de esta tesis), se inicia como comentábamos durante la eclosión de la contracultura en la década de los 60, con films como *Chappaqua* (1966), de Conrad Rooks, y *The Trip* (1967), de Roger Corman, que abrazan la representación audiovisual de los efectos del LSD como elemento principal de su narración. Alcanzando su madurez, por otra parte, cuando el objeto fílmico logra un mayor grado de autorreflexión con la llegada de la posmodernidad cinematográfica en la década de los 80. Por tanto, es de recibo que las expresiones más contundentes de lo que hemos dado en llamar “celuloide alucinado” no se hayan dado hasta épocas próximas.

Asimismo, no es de extrañar que hayamos elegido la versión cinematográfica de *El almuerzo desnudo* como paradigma inicial de nuestro estudio sobre la representación de los efectos de las drogas en el cine. Lamentablemente, el sistema no tardó en comprender los beneficios que le podía reportar la contracultura y los miembros de la generación *beat* fueron fagocitados por el *mainstream*, que reconvirtió su revolución en tendencia para recabar beneficios económicos. Así, la historia de la contracultura transcurre paralelamente a la utilización que hizo de la misma el propio sistema económico a partir de la década de los 60. Thomas Frank expone esta cuestión desde un pragmatismo feroz:

*“[...] desde sus mismo orígenes y hasta el día de hoy, la empresa hostigó a la contracultura con una falsa contracultura, una réplica comercial que imitaba todos sus movimientos y que fascinaba a millones de espectadores de televisión y a las empresas patrocinadoras del país. Cualquier grupo de rock que tuviera un número considerable de admiradores enseguida era homenajeado por un sinfín de admiradores; el Verano del amor de 1967 fue tanto un producto de obscenos*

*especiales de televisión y reportajes de la revista Life como una muestra de la desafección de la juventud; en 1968, Hearst lanzó al mercado una revista psicodélica, y la hostilidad hacia este intento de asimilación tuvo incluso una imagen rabiosamente “auténtica” que se plamó en un famoso anuncio de Columbia Records: “No censuraran nuestra música”. El enfoque sensacionalista que se adoptó con la contracultura fue tan asfixiante que en otoño de 1967 los miembros del colectivo anarquista San Francisco Diggers celebraron un funeral prematuro por “El hippie, el hijo predilecto de los medios de comunicación” ” (Frank, 2011, pp. 28-29).*

En este sentido, podríamos decir que la manera de entender la utilización de las drogas en el cine, está conectada directamente con el pensamiento posmoderno, puesto que éste tiene una voluntad radical clara que conjuga un posicionamiento manifiestamente contrario a los poderes de control establecidos con una evidente tendencia a la estimulación sensorial. Sin duda, la toma de decisión del medio cinematográfico de hacer al espectador más partícipe, involucrándolo en la construcción de los artificios utilizados en la representación de la ficción mediante el descubrimiento de la tramoya y la deconstrucción del lenguaje audiovisual, favorece sobremanera la transmisión estético-sensorial de la amalgama de sensaciones (confusión, revelación, lucidez, locura...) que se producen en el consumidor de drogas.

En definitiva, lo que pretendemos con esta tesis es ampliar un tema poco tratado en los ensayos cinematográficos (la mayor parte de la bibliografía que ha abordado la relación entre cine y drogas lo ha hecho desde un punto de vista sociológico, pero apenas hay referencias sobre la representación de los efectos de las drogas en el cine), aportando un nuevo punto de vista que, consideramos, puede resultar interesante para abrir nuevos caminos en el ámbito específico de la bibliografía académica sobre cine y artes audiovisuales. Asimismo, consideramos que nuestra tesis plantea cuestiones no exploradas previamente en el ámbito del análisis cinematográfico, siendo una obra pionera en su campo. De esta manera, creemos que el vínculo entre “celuloide alucinado” y posmodernidad abre inmensas posibilidades para futuras investigaciones en otros ámbitos relacionados con la comunicación audiovisual como son la sociología, la historia del arte, la literatura, la filosofía, etc.



## 1.1 Objetivos e hipótesis

A continuación, se exponen los objetivos generales de la presente investigación que pretenden ser alcanzados por medio de la consecución de los llamados objetivos específicos. Asimismo, se abordan otras cuestiones que esperan ser resueltas más adelante, a través del análisis de los casos de estudio, y que, para su mejor entendimiento, son planteadas en forma de hipótesis.

### Objetivos Generales

- Definir y explicar cómo la representación cinematográfica de los efectos de las drogas en el cine posmoderno, tomando como ejemplo los casos de *El almuerzo desnudo*, *Miedo y asco en Las Vegas* y *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)*, ha dado lugar a un estilo fílmico que se fundamenta en la plasmación audiovisual de los estados alterados y que hemos denominado “celuloide alucinado”.

### Objetivos Específicos

- Trazar una breve Historia de la representación de los efectos de las drogas en el cine desde los orígenes hasta nuestros días.
- Abordar el problema del difuso concepto de “posmodernidad” y enmarcarlo adecuadamente en nuestro ámbito de estudio.
- Examinar los principales rasgos formales que definen el concepto de “celuloide alucinado”, basándonos en el análisis pormenorizado de casos específicos y establecer así sus bases.
- Ilustrar, a través del análisis de *El almuerzo desnudo*, *Miedo y asco en Las Vegas* y *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)*, la evolución del “celuloide alucinado” y cómo los distintos autores adaptan el concepto a sus necesidades narrativas.

### Hipótesis de Trabajo

¿Es el “celuloide alucinado” un estilo fílmico en sí mismo?

Si el “celuloide alucinado” es un estilo fílmico en sí mismo, entonces los tres films analizados, *El almuerzo desnudo*, *Miedo y asco en Las Vegas* y *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)*, tendrán unas características que apoyen su condición independientemente del estilo individual de los autores que firman las películas.

¿Es el “celuloide alucinado” un concepto eminentemente posmoderno?

Si el “celuloide alucinado” es un concepto eminentemente posmoderno, entonces las tres películas analizadas tendrán que compartir propiedades con la posmodernidad cinematográfica.

¿Son la focalización interna y el punto de vista subjetivo fundamentales a la hora de entender el desarrollo de la representación audiovisual de los efectos de las drogas en el cine?

Si el concepto de “celuloide alucinado” hace referencia a la representación audiovisual de los efectos de las drogas en pantalla, entonces la importancia del punto de vista subjetivo y la focalización interna será clave para su desarrollo en las tres películas analizadas.

¿Es el “celuloide alucinado” un concepto líquido y mutable en el que juegan un importante papel los autores y géneros a los que pueden adscribirse los distintos films?

Si el “celuloide alucinado” puede ser influenciado por el género de cada uno de los films analizados y por el propio estilo de sus respectivos autores, entonces podemos decir que estamos ante un concepto mutable y líquido cuyos márgenes son difíciles de acotar.

## **1.2 Estructura y metodología**

Enfocaremos nuestro trabajo desde la perspectiva del análisis crítico más que desde un punto de vista historicista. Nuestra investigación estará centrada fundamentalmente en el examen de los tres títulos que hemos citado anteriormente, durante el cual desarrollaremos un análisis fílmico en profundidad de los mismos. De esta manera, pondremos nuestra mirada en la concepción estética y estilística que se hace en ellos para transferir las visiones inducidas por drogas a los fotogramas que

componen los textos fílmicos. No es el objetivo de este trabajo, por tanto, elaborar un listado universal que englobe todos los films sobre drogas, pues además de que otros autores ya han realizado esta minuciosa labor de documentación con excelentes resultados, es algo que escapa del ámbito de análisis teórico de nuestra investigación.

En este sentido, hemos preferido acotar el corpus fílmico que será objeto de nuestro estudio a tres títulos muy representativos de la concepción de lo que ha de ser el “celuloide alucinado”, para evitar así posibles meandros que nos alejen de nuestros objetivos principales. Como ya comentamos, el centro de nuestra tesis será el análisis de *El almuerzo desnudo*, de David Cronenberg; *Miedo y asco en Las Vegas*, de Terry Gilliam, y *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)*, de Richard Linklater, que utilizaremos como ejemplos para exponer los distintos parámetros sobre los que sustentaremos la idea de “celuloide alucinado”.

Si bien el núcleo de nuestra teoría se basa en las conclusiones obtenidas del análisis fílmico de los tres casos de estudio, no podemos prescindir de una labor previa de contextualización. Por esto, durante la primera parte del trabajo intentaremos establecer una serie de precedentes para entender cómo se ha evolucionado en la representación de los efectos de las drogas en el cine. Este recorrido histórico a través del cine sobre drogas pretende aposentar las bases para comprender mejor la evolución del contexto social, industrial y cultural que ha derivado en nuestra concepción definitiva del “celuloide alucinado”.

Asimismo, incluiremos en el Marco Teórico un apartado en el que analizaremos la importancia que ha tenido la posmodernidad aplicada a la plasmación fílmica de las permutaciones de la conciencia producidas por las drogas. En este sentido, destacaremos el eclecticismo que define la personalidad del cine posmoderno, en el que la combinación de múltiples referentes se muestra como un perfecto germen para experimentar con alteraciones audiovisuales de carácter alucinógeno y estilo psicodélico. Igualmente, cabría subrayar la imposición de un individualismo extremo derivado de la concepción del capitalismo que rige la era posmoderna, cuyo talante subjetivo se amolda perfectamente a una exploración cinematográfica en la que se recoja la representación de los universos introspectivos derivados de los efectos de las drogas en nuestra mente.

Con el fin de adentrarnos en este aspecto, en el siguiente apartado de Análisis,

explicaremos de forma minuciosa, en primer lugar, la metodología con la que se realizará el análisis de las películas que configuran el objeto de estudio. Para ello se utilizará como principal referente bibliográfico el método de análisis del film presentado y utilizado por Sánchez Noriega (2006) dentro de su obra *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, un modelo que ahonda directamente en los aspectos más específicamente cinematográficos del film, examinando los apartados estéticos y temáticos de la historia, así como sus formas de narración. De esta manera, abordaremos las tres películas que ocupan el cuerpo central de nuestra tesis según los apartados del citado modelo y sus contenidos tipos.

En primer lugar, los análisis comenzarán con dos apartados que servirán como información básica del film: la sinopsis argumental y la segmentación. El siguiente apartado se correspondería con el contexto de la película, donde introduciremos información sobre los puntos de contacto temáticos y estilísticos que se establecen entre los cineastas y los escritores de las novelas que se adaptan en las películas que utilizamos como muestra; asimismo dedicaremos especial atención al contexto biográfico y al contexto general de la obra de los autores de dichas novelas; y, cómo no, a la labor de gestación y adaptación cuyo resultado final deriva en las películas objeto de nuestro análisis. Y, finalmente, introduciremos los tres apartados fundamentales del método de análisis propuesto por Sánchez Noriega: elementos formales del texto fílmico (códigos visuales, sonoros y sintácticos), elementos formales del relato (personajes y escenarios, enunciación y punto de vista, estructura del relato, tiempo cinematográfico), y análisis del tema de cada película.

Establecido de forma correcta el método, presentaremos la muestra detallada del análisis de las películas seleccionadas, y una vez efectuados los análisis, daremos paso a las Conclusiones. En este apartado se hace la puesta en común, las comparativas y las conexiones que se derivan de todo lo expuesto anteriormente, así como la demostración de las hipótesis y la evaluación del trabajo y su cumplimiento de los objetivos, planteados en un primer lugar. Para ello se ponen en común los datos obtenidos por el análisis de los resultados comparándolo con lo esperado en un primer momento, establecido en las hipótesis y en los objetivos. Finalmente, en el apartado de Bibliografía se reúnen todas las referencias y fuentes bibliográficas utilizadas por el investigador y autor del trabajo. Asimismo, en los Anexos se encuentran unas completas

fichas artístico-técnicas de las tres películas analizadas.

### **1.3 Marco de referencia**

Conforme a los códigos UNESCO, la tesis propuesta puede enmarcarse en diferentes campos científicos como la Filosofía (51), la Sociología (63) la Lingüística (57), la Psicología (61), la Historia (55) pero principalmente en el campo de las Ciencias de las Artes y de las Letras (62). Sin embargo, pese a su ambientación multidisciplinar, la relación que presenta con el estudio de las Narrativas Secuenciales, especialmente las audiovisuales la colocan indiscutiblemente en el área de la Cinematografía (620301, Teoría, análisis y crítica de las Bellas Artes).

## 2. MARCO TEÓRICO

El marco teórico de este trabajo se va a dividir en tres apartados, dedicados respectivamente a una revisión crítica de la bibliografía sobre cine y drogas, un recorrido histórico por la filmografía de esta temática, y una introducción a la cuestión de la posmodernidad, que juega un papel relevante en nuestro trabajo. En primer lugar, dedicaremos un apartado a la revisión crítica de la bibliografía previa en la que se ha abordado la relación entre cine y drogas para conocer el estado de la cuestión al respecto. De esta manera, pretendemos aportar una visión original que no se basa únicamente en los modelos teóricos existentes, sino que configura una propuesta novedosa que se sustenta sobre los aciertos de dichos modelos e intenta evitar sus errores. En el apartado de recorrido histórico, nuestra intención es la de establecer una breve historia del cine sobre drogas que nos permitirá visualizar cómo ha evolucionado la representación de los efectos de las diversas sustancias psicoactivas en la gran pantalla desde los tiempos del cine primitivo hasta nuestros días. Consideramos que este apartado resulta de gran utilidad para contextualizar las distintas fases de la relación entre cine y drogas, pues nos permite exponer los antecedentes cinematográficos que han derivado hacia la creación del “celuloide alucinado”, con el fin de entender mejor las bases históricas del concepto en el que se fundamenta nuestra tesis. Por último, dentro de nuestro marco teórico, hemos decidido incluir un apartado en el que desarrollaremos una exposición teórica sobre la cuestión posmoderna para entender mejor el estrecho vínculo entre posmodernidad y “celuloide alucinado”.

### 2.1 Revisión crítica de la bibliografía

Como comentábamos en la Introducción, uno de los principales motivos que nos ha llevado a la elaboración de este estudio sobre la representación de los efectos de las drogas en el cine es la casi absoluta carencia de bibliografía acerca del tema. En castellano solo existe una referencia bibliográfica; *Alucinema: las drogas en el cine* (Royal Books, 1995), un pequeño libro donde el crítico Pedro Uris establece una suerte de recorrido superficial por la filmografía en la que aparece, de una u otra forma, el tema de las drogas. Y en inglés, si exceptuamos el libro editado por el norteamericano Jack Stevenson, historiador y arqueólogo del cine más abisal y periférico, *Addicted: The*

*Myth and Menace of Drugs in Film* (Creation Books, 2000), un auténtico oasis en el desierto que sigue sin traducción al castellano, y *Cocaine Fiends And Reefer Madness* (Cornwall Books, 1982), el texto de Michael Stark cuya importancia como obra seminal sobre el tema es incuestionable, las publicaciones especializadas que hayan profundizado en la relación estético-temática existente entre cine y drogas son muy escasas. Si bien durante las primeras décadas del siglo XXI ha habido nuevas aportaciones al respecto que han profundizado en el trabajo iniciado por Stark y Stevenson, lo cierto es que dichas publicaciones se han revelado excesivamente continuistas respecto a sus modelos y se han mostrado más interesadas en el contexto social que envuelve al cine sobre drogas, olvidándose de profundizar en un análisis fílmico más específico.

El problema del que adolecen los pocos estudios al respecto, además, según afirma el propio Stevenson en referencia a *Cocaine Fiends And Reefer Madness*, es que la valoración de los films que ofrecen éstos se basa en demasía, cuando no únicamente, en el grado de realismo alcanzado en la representación de los efectos de las drogas, lo que les lleva a desechar algunos films si entienden que dichas representaciones pueden resultar ridículas o poco realistas a nivel farmacológico. Sin duda, esta forma de valoración parece lógica, aunque dichos prejuicios estético-morales pueden llevar a obviar el evidente interés que tienen los primeros films que trataron el tema de la droga, como por ejemplo el título de culto *Reefer Madness* (1938), de Louis J. Gasnier, dado que en ellos se ofrecía una visión pretendidamente exagerada de los efectos de la droga que desde la perspectiva actual resulta ridícula, ya que su función principal era advertir de los peligros que conllevaba el consumo de estupefacientes. Es decir, dichos films no están centrados en las drogas en sí mismas, sino en la histeria que las drogas producen en la sociedad.

Por tanto, el término “realismo” es tangencialmente opuesto a la paranoia moralista que tratan de inculcar estas películas. El cine sobre drogas, afirma Stevenson (2000), es un tipo de cine muy reaccionario. Evidentemente, esta asociación entre drogas y perdición que tiende a atribuir consecuencias nocivas al consumo de estimulantes lleva aparejada una tendencia a la justificación del tema elegido. Así se explica que, salvo algunos casos excepcionales, todos los films que se centran en el tema de las drogas tienden a una resolución moralista. Y no hay que pensar que

únicamente se ofrece esta visión maniquea de las drogas en los films de los años treinta aunque, dado el contexto en el que se produjeron los mismos, dicho enfoque resulta más evidente e histriónico. Un ejemplo de película reciente que representa a la perfección este gusto por la moralina sería *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a dream*, 2000), de Darren Aronofsky, adaptación de la novela homónima de Hubert Selby Jr., y cuyo ejemplo desarrollaremos más adelante.

Para comenzar nuestra investigación, por tanto, necesitamos llevar a cabo una revisión crítica de las principales obras de referencia que han abordado la relación entre el cine y las drogas y sobre las que vamos a trabajar, con el fin de intentar dilucidar así sus defectos y aciertos y, en la medida de lo posible, evitar los unos y aprovechar los otros en la realización de esta tesis. En este apartado, así, trataremos los respectivos libros citados de Michael Starks y Jack Stevenson, pero también obras de Harry Shapiro, que fue el primero en continuar el camino marcado por aquellos con su obra *Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies* (2004), Susan C. Boyd, que en *Hooked: The Drug War Films in Britain, Canada and the United States* (2009) se acerca al tema desde el ámbito de la sociología y de la criminología y una tendencia marcadamente feminista, y finalmente John Markert, que sigue la estela de Boyd desde la evocación que hace del título en *Hooked in Film: Substance Abuse on The Big Screen* (2013).

La única referencia bibliográfica en castellano que comentábamos al principio, *Alucinema: las drogas en el cine* (1995), del crítico Pedro Uris, a nuestro juicio no tiene interés ni como catálogo temático, y en este aspecto resulta tremendamente incompleta, ni como estudio razonado, ya que carece de un carácter unificador y tampoco analiza de manera pormenorizada los títulos elegidos, limitándose a redactar breves reseñas de contenido trivial. Por lo tanto, esta última quedará fuera de nuestras consideraciones a continuación.

### **2.1.1 Estudios pioneros sobre cine y drogas en el siglo XX: *Cocaine Fiends and Reefer Madness* (1982) y *Addicted. The Myth and Menace of Drugs in Film* (2000)**

La importancia del texto de Michael Stark como obra seminal sobre el tema es incuestionable. Hemos de reconocer, por tanto, su carácter pionero, pues cuando salió a



la luz en 1982, la relación entre cine y drogas no había sido aún explorada por historiadores ni estudiosos del séptimo arte. El hecho de ser la primera referencia seria sobre este tema tiene un valor añadido que no podemos obviar, ya que Stark abrió el sendero para futuros estudios al respecto, facilitando sobremanera el trabajo de localización y catalogación de aquellos films vinculados con las drogas. Por esta razón, hemos de destacar principalmente la inmensa labor de investigación realizada por Stark para recopilar la ingente cantidad de títulos cinematográficos relacionados con las drogas que se recogen en *Cocaine Fiends and Reefer Madness*. De hecho, el propio Stark era consciente de lo titánico de su labor y así lo manifestó en la solapa del libro donde podemos leer lo siguiente:

*“Cocaine Fiends and Reefer Madness es una exhaustiva exploración de la historia de la representación de las drogas psicoactivas en las películas que abarca desde el clásico de Thomas Edison Opium Smoker (1894) hasta Cocaine Cowboys (1978). Se incluyen cerca de 400 películas mudas y 1000 sonoras, como poco 500 films sobre el abuso de las drogas, 85 películas experimentales y 135 programas de televisión. Más de 150 instantáneas nunca antes publicadas, muchas de ellas extremadamente raras ilustran el texto”* (Stark, 1982).

La obsesión cuantificadora que se desprende de estas primeras líneas de presentación evidencia la ambiciosa vocación enciclopédica del texto de Stark. Al tratarse de una obra germinal, en lo que se refiere al estudio del tratamiento que han recibido las drogas en el séptimo arte, esta ambición positivista por recopilar el mayor número posible de referencias filmográficas resulta tan loable como necesaria. Si bien es cierto que la enorme cantidad de material manejado no permite al autor profundizar demasiado en cada uno de los títulos, no lo es menos que Stark nos ofrece un minucioso catálogo de películas, hasta entonces inexistente, que nos allana mucho el camino a la hora de acercarnos a la relación existente entre cine y drogas. Stark aborda el estudio de las películas desde un punto de vista eminentemente farmacológico, no en vano es científico de formación, y expone su trabajo de forma metódica lo cual resulta muy cómodo para el lector/investigador, tanto a la hora de aproximarse a él de una manera más global como a la de consultar referencias específicas en el texto.

De esta manera, Stark establece varias pautas para ordenar su catálogo de films. En primer lugar, parte de un orden cronológico que, a su vez, se divide en apartados referidos a los diferentes tipos de drogas que aparecen en pantalla y la nacionalidad de los films estudiados, con el fin de otorgar coherencia y optimizar el uso referencial del libro. A continuación, pasa a centrarse en cuestiones más concretas como son el uso (y principalmente el abuso) de las drogas que hacen los personajes en determinadas películas o la actuación de la censura en cuanto a esta temática. El hecho de que Stark, desde su posición de científico, aborde el análisis de los films basándose sobre todo en la correcta o incorrecta representación de los efectos neurobiológicos que la droga tiene sobre quien la toma es, según Jack Stevenson (2000), uno de los puntos débiles de la metodología aplicada en *Cocaine Fiends an Reefer Madness*. Sin embargo, si bien es cierto que esta aproximación al texto fílmico fundamentalmente pragmática que hace Stark adolece de cierta tendencia a dar la espalda a cuestiones más artísticas, consideramos que resulta muy interesante y, aunque por sí sola nos parezca insuficiente, puede ser un buen complemento para una visión más amplia del análisis cinematográfico.

Esta predisposición de Stark a recopilar un catálogo filmográfico sobre drogas lo más profuso posible se advierte ya desde la propia introducción de la obra, en la que afirma que el término “*drug film*” es interpretado aquí en el sentido más amplio que pueda serle atribuido, es decir, que dentro de esta definición entraría cualquier tipo de película en la que se haga referencia a las drogas (Starks, 1982, p. 9). Asimismo, Starks es plenamente consciente de que la labor de investigación a la que se enfrenta supone una empresa titánica y tremendamente costosa a nivel económico debido a los innumerables problemas logísticos que se le plantean (falta de documentación impresa al respecto en la mayor parte de las Filmotecas, ausencia de artículos sobre films extranjeros en las publicaciones cinematográficas en lengua inglesa, films desaparecidos durante la Segunda Guerra Mundial, dificultad de acceder al visionado de muchas de las películas, etc.) (Starks, 1982, p. 7).

De esta manera, el libro de Starks, escrito en 1982 cuando el acceso a cualquier tipo de información estaba mucho más restringido que en la actualidad y la labor de documentación era infinitamente más dificultosa, ha de ser valorado como una obra que reivindica el análisis serio de una temática tabú que hasta entonces había estado alejada

de los ensayos fílmicos para establecer un ambicioso punto de partida en lo que se refiere a la literatura cinematográfica sobre drogas. De hecho, en el prefacio del libro, después de reconocer con humildad que la suya es una obra imperfecta en la que con toda probabilidad encontraremos numerosos errores y omisiones, Starks afirma que apreciaría cualquier tipo de corrección, sugerencia y ampliación que pudieran hacerle si así lo consideran oportuno, animando de este modo a acometer posibles futuros estudios que pudieran plantearse a raíz de su trabajo (Starks, 1982, p. 7). No podemos juzgar, por tanto, el contenido de *Cocaine Fiends and Reefer Madness* sin atender al momento histórico y tecnológico en el que se fraguó, y observándolo en perspectiva hemos de reconocer que, pese a que sus planteamientos teóricos no coinciden en gran parte con los nuestros y a que encontramos inevitables lagunas informativas, el trabajo de Starks ha sido punta de lanza para el resto de estudios que analizaremos en este apartado y, por supuesto, también para la redacción de esta tesis.

Por su parte, *Addicted: The Myth and the Menace of Drugs in Film* transita, quizás a su pesar, la senda abierta por la fundacional *Cocaine Fiends and Reefer Madness*, pero también explora nuevos caminos que permiten vislumbrar nuevos horizontes en torno al “celuloide alucinado”. Así, el libro editado por Jack Stevenson, que se hace cargo de la redacción de cinco artículos de los dieciocho que componen esta obra, resulta tan escrupuloso como su modelo en la selección de títulos “alucinados”, pero más reflexivo en el análisis de los mismos. Asimismo, al estar editado en el año 2000 incluye nuevos films que no aparecían catalogados en su antecesor por cuestiones evidentes. Se encuentra estructurado en cuatro partes bien diferenciadas que se denominan: 1) *Historical Overview*, 2) *Focus on Genres*, 3) *Focus on Non-English Language Films*, 4) *Focus on English Language Films*; como podemos observar al leer los títulos, aparece en repetidas ocasiones la palabra *focus* (en este caso entendida como “enfoques” o “puntos de vista”). Sin duda, esto responde a la voluntad polifónica de la obra, en la que Stevenson da voz a varios autores.

En el primer apartado del libro, el propio Stevenson realiza una breve aproximación histórica que resume con gran precisión en unas cincuenta páginas la representación de las drogas en el cine norteamericano desde Edison hasta finales de los 90 (Stevenson, 2000, pp. 11-62). Este pequeño resumen de la historia americana del cine sobre drogas se dispone en orden cronológico, está expuesto con meridiana

claridad y aporta una gran cantidad de información al lector, actuando así como perfecta introducción para entrar en materia. El segundo gran bloque del libro focaliza su atención en cómo determinados géneros o corrientes cinematográficas han abordado el tratamiento de las drogas en sus películas. Esta parte se divide a la vez en cuatro subapartados, tres de ellos escritos por el propio Stevenson, que versan sobre *blaxploitation*, *sf/horror*, cine *underground* y films no comerciales. De entre todos ellos, el que hemos encontrado más interesante es el que estudia la vinculación del cine de ciencia-ficción y de terror con los paraísos artificiales (Hunter, 2000, pp. 75-84), pues consideramos que el “celuloide alucinado” y el cine fantástico comparten una fascinación por la extrañeza que los hace increíblemente compatibles y Jack Hunter, pese a que el artículo se queda un tanto escaso en sus planteamientos, sabe intuir esos puntos de contacto.

El tercer apartado de *Addicted* versa acerca de cómo han abordado el tema de los estupefacientes las cinematografías de países de habla no inglesa. Específicamente, hay textos dedicados a las filmografías “alucinadas” de Dinamarca, Noruega, Suecia, Italia, Alemania y Holanda, lo que amplía el espectro demográfico de la cuestión. La gran cantidad de países nórdicos que aparecen relacionados con este ámbito nos da idea de la importancia que han tenido en el desarrollo del tratamiento cinematográfico de los efectos de las drogas. Por su parte, el cuarto gran segmento del libro está consagrado al análisis de varias obras que Stevenson considera especialmente representativas del tema tratado y que son abordadas en capítulos especiales por diferentes autores. De esta manera, Keith Perry escribe sobre *Performance* (*Performance*, 1970), de Nicolas Roeg, Brett Lake-Benson hace lo propio sobre *El precio del poder* (*Scarface*, 1983), de Brian De Palma, Andy Lowe reflexiona acerca de *Trainspotting* (*Trainspotting*, 1996), de Danny Boyle, Tons May analiza *Miedo y asco en Las Vegas* (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998), de Terry Gilliam, Ben Felsenberg se centra en el binomio compuesto por *Kids* (1995) y *Al final del Edén* (*Another Day in Paradise*, 1998), de Larry Clark, David Sorfa toma como objeto de su estudio cuatro films británicos realizados a finales de los 90 que se acercan a la cultura de club y Jack Sergeant se adentra en *Al límite* (*Bringing Out the Dead*, 1999), de Martin Scorsese.

Como comentábamos anteriormente, Jack Stevenson se reserva varios apartados del libro que, pese a una brevedad seguramente impuesta por necesidades editoriales, se

muestran profusos y rigurosos en la muy útil información que vierten sobre la temática de las drogas en el cine. Asimismo, los artículos escritos por Stevenson sorprenden fundamentalmente porque sus conocimientos enciclopédicos, expuestos además con claridad meridiana y voluntad didáctica, se extienden a las más diversas vertientes y variaciones sobre el tema. De esta manera, como decíamos unas líneas más arriba, el coordinador y autor principal de *Addicted: The Myth and the Menace of the Drugs* se encarga de redactar una apertura histórica, tan concisa como reveladora, en la que en poco más de cincuenta páginas consigue introducir al profano en la materia del cine sobre drogas. Para conseguir este objetivo utiliza una gran cantidad de datos relevantes encuadrándolos de forma muy inteligente en los diferentes contextos históricos que va exponiendo en su recorrido, alejándose así del apabullante texto especializado pero sin renunciar por ello al carácter riguroso de la información.

A continuación, dedica un capítulo a repasar el tratamiento que el cine *blaxploitation* (Stevenson, 2000, pp. 65-74), que vivió su momento álgido en la década de los 70, dispensó al tema de las drogas: según Stevenson este subgénero, del que contabiliza hasta 200 títulos en diez años, es el que más referencias a las drogas contiene de toda la historia del cine, pese a que la mayor parte de éstas se centren en el tráfico de estupefacientes y sean escasas las representaciones explícitas de sus efectos. Otro de los capítulos de los que se hace cargo Stevenson es el dedicado al tratamiento de las drogas en el cine *underground* (Stevenson, 2000, pp. 86-104), que sin duda ha sido el que con más valentía y temeridad ha presentado las sustancias ilegales en pantalla. Las aportaciones de Stevenson, a nuestro juicio de las más interesantes que recoge el volumen, continúan con un repaso muy interesante sobre la manera de abordar las drogas en las películas no comerciales, donde repasa con minuciosidad las películas no destinadas a una exhibición pública de tipo comercial (Stevenson, 2000, pp. 109-124). En este apartado, Stevenson nos descubre extraños artefactos cinematográficos que van desde films educativos que tenían como objetivo alertar a la juventud norteamericana sobre los peligros de la drogas, hasta documentales producidos a partir de la Segunda Guerra Mundial igualmente destinados a mostrar el lado más perverso del consumo de sustancias y películas informativas destinadas exclusivamente al uso profesional del personal sanitario, la policía y el ejército. Por último, Stevenson dedica un capítulo a estudiar el cine noruego sobre drogas (Stevenson, 2000, pp. 136-143) que

resuelve con otra contundente e instructiva demostración de erudición sobre el tema que trata.

En definitiva, la conjunción del carácter minucioso que define el catálogo recopilado por Michael Stark y la visión poliédrica que configuran las distintas miradas sobre el tema que se vierten en el libro coordinado por Stevenson, suponen un modelo fundamental para los estudios posteriores en los que se ha abordado desde una u otra perspectiva la relación entre cine y drogas. Por tanto, la valía de estos estudios fundacionales en lo que se refiere a nuestro ámbito de estudio continúa plenamente vigente debido a su condición de obras básicas que facilitan la labor de adentrarse en un inmenso campo de investigación con infinidad de meandros aún sin explorar.

### **2.1.2 La herencia de Starks y Stevenson. La relación entre cine y drogas en los estudios cinematográficos del siglo XXI: *Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies* (2004), *Hooked: The Drug War Films in Britain, Canada and the United States* (2009) y *Hooked in Film: Substance Abuse on The Big Screen* (2013)**

El primero en seguir la estela marcada por Stark y Stevenson fue Harry Shapiro, periodista británico en cuyo recorrido profesional percibimos un interés manifiesto por establecer la relación entre el mundo de las drogas y el arte, y que en 2004 publicó *Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies*, un texto que examina la imagen que el cine facturado en Reino Unido y EEUU ha dado sobre las drogas desde los inicios hasta los años 90, cuestionándose hasta qué punto las películas han propagado una visión mitificada del uso de sustancias. Shapiro explica en su introducción que pretende centrarse en aquellos films en los cuales el tema de las drogas ilegales sea la fuerza motriz de la trama y aquellos cuyas imágenes se beneficien de una posible sensibilidad hacia las drogas por parte de la audiencia para construir el texto fílmico. Esto hace que el rango objetivo de cobertura que plantea el libro sea tremendamente amplio (abarcando desde el cine de drogas más primitivo y moralista a los films asociados a la cultura juvenil de los 90, pasando por las *head movies* de los 60 y el *blaxploitation* de los 70) lo cual repercute negativamente en la profundidad de algunos sus análisis.

Quizás los capítulos iniciales sean los que aportan datos más curiosos. Por ejemplo, resulta especialmente interesante aquel en que estudia la relación entre la

persistente representación de orientales como proveedores de droga en el cine mudo con el contexto de las guerras del opio, la gran afluencia de inmigrantes chinos a EEUU y el surgimiento de las primeras leyes antidrogas; o también el que versa sobre cómo la *blaxploitation* afectó a la imagen de la comunidad negra en los años 70. Sin embargo, otros capítulos son demasiado detallados a la hora de exponer las tramas de las películas, desvirtuando así las disquisiciones expuestas que quedan sepultadas bajo unas descripciones argumentales tan profusas como, a nuestro juicio, innecesarias.

Por otra parte, Shapiro explora los cambios que ha sufrido la censura en su relación con las drogas a lo largo de los años, así como la cuestión del doble rasero que Hollywood ha aplicado tradicionalmente en su bipolar relación con las drogas, delante y detrás de la cámara. Shapiro no contempla, por contra, la función metafórica que la droga tiene en algunos films en los que actúa como símbolo de temas sociales, éticos y políticos más amplios. En definitiva, intenta abarcar demasiados aspectos diferentes de un tema tan complejo y extenso que no llega a profundizar en ninguno de ellos, permaneciendo siempre en un nivel superficial de análisis que no aporta demasiado al resto de estudios aquí comentados.

*Hooked: The Drug War Films in Britain, Canada and the United States* (2009), de Susan C. Boyd, por otro lado, se acerca al tema desde el ámbito de la sociología y de la criminología, optando además por una tendencia marcadamente feminista a la hora de abordar los estudios culturales. Boyd relaciona los films sobre drogas que comenta en su libro con la moral imperante en el contexto socio-cultural del momento histórico en el que surgen. De esta manera, los analiza como un reflejo artístico-cultural donde se manifiestan temas sociales como pueden ser la construcción de valores abstractos tales como el de identidad nacional y el de justicia, así como cuestiones más concretas como la legislación criminal. Su trabajo, por tanto, se centra más en estudiar el entorno en el que aparecen los films sobre drogas, así como los ambientes que se retratan en éstos, para adentrarse en la relevancia teórica que surge al vincular la temática de estas películas con su contexto y poder así discutir cómo éstas abordan las cuestiones relativas al tratamiento de raza, clase y género. Para esto establece una comparativa entre películas canadienses, británicas y estadounidenses.

Pese a que *Hooked* recorre un amplio espectro de films que giran en torno a la representación cinematográfica de las drogas en el mundo anglosajón (comenzando su análisis en la primera década del siglo XX y llegando casi hasta el presente), Boyd, a diferencia de nosotros, no está interesada en cómo se muestran sus efectos en pantalla, sino que su foco de estudio se centra en cotejar las diversas formas en que el séptimo arte ha representado la adicción y sus consecuencias basándose en las condiciones morales regidas por las costumbres sociales de las distintas épocas.

En el primer capítulo hace especial hincapié en cómo las normas de control y de regulación legislativa sobre drogas han influido en su plasmación cinematográfica. De esta manera, la autora realiza un interesante recorrido cronológico a través de los diferentes modos de censura impuestos por los distintos movimientos de reforma moral y los consecuentes cambios legislativos relativos al uso de narcóticos que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX en Estados Unidos, Reino Unido y Canadá.

En el segundo capítulo del libro, Boyd centra sus esfuerzos en analizar desde una perspectiva sociológica la evolución que la figura del adicto y el consumo de drogas ha tenido en sus representaciones cinematográficas desde los primeros años del siglo XX hasta finales de la década de los 50; percibimos así cómo se produce un cambio claro entre el consumo lúdico y desprejuiciado que se refleja en una comedia como *The Mystery of The Leaping Fish* (1916) a la demonización de las drogas que impera en los films *exploit*, que volvemos a constatar en el tratamiento de la drogadicción como enfermedad que se impondrá en los 50. Para ello la autora escoge una muestra representativa de films sobre drogas realizados en este arco de tiempo que incluye los siguientes títulos: *For His Son* (1912), de D.W Griffith; *The Mystery of the Leaping Fish* (1916), de John Emerson y Christy Cabane; *Broken Blossoms/ The Yellow Man and the Girl* (1919), de D.W Griffith; *Human Wreckage* (1923), de John Griffith Wray; *Narcotic* (1934), de Dwain Esper; *The Pace That Kills /The Cocaine Fiends* (1935), de William O'Connor; *Assassin of Youth* (1936), de Elmer Clifton; *Marihuana /Marihuana, the Devils Weed /Marihuana, the Weed with Roots in the Hell* (1936), de Dwain Esper; *Reefer Madness* (1936), de Louis J. Gasnier; *El hombre del brazo de oro (The Man with the Golden Arm* (1955), de Otto Preminger; y *Monkey on My Back* (1957), de André de Toth.



Como podemos observar echando un vistazo a este listado, Susan C. Boyd comienza su recorrido comparando el tratamiento de los melodramas opiáceos dirigidos por Griffith en la década de los 10 con una *rara avis* contemporánea a éstos en forma de *slapstick*; a continuación centra su atención en la filmografía *exploitation* que surgiría de manera clandestina en la década de los 20 y tendría su mayor apogeo en los circuitos periféricos durante los años 30; para finalizar con el retorno triunfal del cine sobre drogas al Sistema de Estudios. La autora aborda el tema teniendo en cuenta una serie de cuestiones (sociales, morales, culturales, políticas, legislativas, etc.) que fueron determinantes en el contexto en que surgieron los diferentes títulos estudiados y de esta manera analiza cómo éstas influyeron en su manera de representar la adicción.

El capítulo tres expone los cambios que la contracultura tuvo en la representación de las drogas en la década de los 60. Durante los años de la psicodelia, el reflejo que el séptimo arte ofreció del uso de sustancias psicoactivas, sobre todo del LSD y la marihuana, derivó paulatinamente en una mayor permisividad que culminó con la abolición del Código Hays en 1967. Sin embargo, la heroína, reducida a un ámbito mucho más *underground* dentro del movimiento *hippie*, apenas fue representada en el cine de Hollywood hasta que la quimera del *Flower Power* desapareció y comenzaron los oscuros años 70. Boyd utiliza básicamente tres películas canónicas expuestas en orden cronológico para tratar la evolución que tuvo la plasmación de la utilización de drogas en el cine durante esta época. Exponiendo de esta manera el cambio sufrido desde la normalización del uso recreativo de drogas que se ofrece en *The Trip* (1967), de Roger Corman, y *Easy Rider: Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969), de Dennis Hopper; hasta el endurecimiento marcado por el cambio de mentalidad que percibimos en films como *Pánico en Needle Park* (*The Panic in Needle Park*; 1971), de Jerry Schatzberg.

Por tanto, la primera mitad del libro esencialmente es una exploración lineal de la historia de los discursos culturales, morales y legales que han surgido en torno a la representación de las drogas en el cine y a su regulación. Asimismo, la segunda parte del libro se concentra en la ruptura que la narrativa cinematográfica ha sufrido a la hora de enfrentarse al tema, el tratamiento que se ha dado a los traficantes y a las mujeres en este tipo de films y en cómo la guerra contra las drogas ha influido y ha modificado los acercamientos que el cine ha tenido sobre ellas.

De esta forma, el cuarto capítulo analiza cómo fue abordada la temática de las drogas en el cine desde los 90 a la actualidad. Para ello, Boyd parte de la ruptura marcada por el célebre film británico *Trainspotting* (1996), de Danny Boyle, con respecto al resto de visiones que la gran pantalla había dado sobre este mundo hasta entonces. Boyd centra su atención en el impacto social que supuso, sobre todo en la mojigata sociedad norteamericana, una visión nada proteccionista de un tema que tradicionalmente se había tratado desde un moralismo paternalista. Lo cierto es que en *Trainspotting* la adicción a la heroína se aborda como una elección personal y arriesgada que supone un acto de rebeldía y autoexclusión frente al implacable y adocenado sistema capitalista y, en este sentido, supone un punto de inflexión. Por otra parte, aunque de manera más breve, se analizan los recursos narrativos que un cineasta tan marcadamente posmodernos como Boyle utiliza para plasmar en imágenes los resultados de la adicción, si bien el discurso de Boyd se focaliza en un punto de vista sociológico del asunto. Esta razón justifica que apenas preste atención a films que resultan claves para nuestra tesis como *Miedo y asco en Las Vegas* o *El almuerzo desnudo*, mientras se detiene en otros que no son de nuestro interés como *Gridlock,d* (1997), *Traffic* (2000) y *Half Nelson* (2006).

Como hemos comentado anteriormente, los capítulos cinco y seis tratan acerca del rol que se ha otorgado a las figuras del traficante y de la mujer respectivamente en los films sobre drogas. Así, Boyd demuestra mediante varios ejemplos de diversos films que la utilización de las drogas por parte de las mujeres suele ir asociada a la promiscuidad sexual y al libertinaje y que tradicionalmente el papel de los narcotraficantes ha sido desempeñado por etnias diferentes a la caucásica (ya sean negros, chinos, hispanos, etc.) En contraste películas como las citadas *Trainspotting* y *Gridlock,d*, según Boyd, alteran estas convenciones realizando críticas al consumismo y explorando la relación entre el consumo de drogas y las clase sociales menos afortunadas.

A través de su trabajo, Boyd puntualiza igualmente cuáles son las claves convencionales para la representación de raza, clase y género en este tipo de películas, y afirma que históricamente las películas sobre drogas han reafirmado la presencia constante del núcleo familiar blanco y heterosexual como el cimiento de la identidad nacional. La cuestión de los estereotipos raciales, por su parte, es analizada través del

estudio de comedias del subgénero *stoner*<sup>1</sup> entre las que destaca *Como humo se va* (*Up in Smoke*, 1978) y *Dos colgaos muy fumaos* (*Harold & Kumar Go To White Castle*; 2004), por cuestionar dichos estereotipos y mostrarse críticas frente a la prohibición del consumo de marihuana. Sin embargo, Boyd insiste en que en términos generales las mitologías negativas acerca del consumo de drogas persisten en EEUU, Reino Unido y Canadá. Asimismo, afirma que pese a que estas mitologías son insostenibles, repercuten en el ámbito político generando temor en la sociedad y favoreciendo la implantación de regulaciones más duras al respecto.

En definitiva, como hemos ido viendo, estamos ante un texto con un carácter eminentemente sociológico que poco tiene que ver con nuestro ámbito de estudio, si bien nos es de gran utilidad a la hora de entender las motivaciones que el *mainstream* ha tenido a lo largo de sus no poco frecuentes aproximaciones al tema de las drogas y como éstas han influido en el enfoque que se ha dado a esta cuestión en las películas resultantes. Por otro lado, consideramos que el trabajo de Boyd se muestra un tanto apresurado y restringido en su exposición, así como demasiado formulista en su descripción de las películas. De esta manera, hay temas muy interesantes y complejos esbozados por Boyd, como son la relación que existe entre la construcción del estado y cuestiones como la raza, los modelos de familia, el consumo y la normativa sobre drogas, que, a nuestro juicio, hubieran requerido de una mayor profundización teórica.

Por su parte *Hooked in Film: Substance Abuse on The Big Screen* (2013), de John Markert, continúa el camino marcado por el estudio previo de Susan C. Boyd desde la evocación del mismo título. Así, Markert intenta explorar cómo la industria

---

<sup>1</sup> El *stoner* o *stonersplotation* es un subgénero cinematográfico que se basa en la continua utilización del consumo de cannabis como recurso cómico. Las películas *stoner* se caracterizan por ser abiertamente pro-marihuana y muestran el consumo de hierba desde un punto de vista positivo y sin dramatizar al respecto. En este tipo de películas también es habitual mofarse de las figuras que representan autoridad (ya sean éstas padres, compañeros de trabajo o fuerzas de seguridad), que suelen ser retratadas como ineptos. Asimismo, estos films hacen apología de la vida ociosa y sus protagonistas muestran una clara aversión al trabajo. El *stoner* es, por lo demás, un subgénero tradicionalmente masculino que se centra en las andanzas de dos amigos consumidores habituales de cannabis que tienen que cumplir una misión y para ello deberán pasar por diversas situaciones disparatadas que actúan como una consecución de gags que giran en torno al cannabis. Los films arquetipos que configuraron este subgénero son los protagonizados por Cheech y Chong durante finales de los 70 y primeros 80. Existe una extensa filmografía *stoner* pero no es función de esta tesis repararla, pues pese a contener determinados momentos “alucinados”, éstos son demasiado aislados.

cinematográfica ha influido, ya sea negativa o positivamente, en la percepción que la sociedad norteamericana tiene sobre las drogas. La mirada del autor establece una correlación entre las políticas sociales de EEUU, la opinión pública y las diversas formas de representación que el consumo de drogas ha tenido a lo largo de la historia del cine. De esta forma, Markert expone los cambios sociales que se han producido con respecto a las drogas desde 1895 hasta hoy.

La primera parte del libro se centra en la demonización de las drogas que tuvo lugar en la gran pantalla entre 1900 y 1959. A continuación, se realiza una valoración del cambio que se produjo en la plasmación del uso de marihuana en el cine desde la década de los 60, tendiéndose a una normalización en la que fumar hierba no se mostraba como algo negativo. Por el contrario, incluso en los tiempos de la contracultura, la representación cinematográfica de otras drogas como la heroína continuó exponiéndose desde un prisma negativo que ha perdurado hasta nuestros días.

Markert también trata el modo en que el séptimo arte ha reflejado el consumo de otras drogas como la cocaína, cuyas apariciones en pantalla comenzaron a ser más prolíferas en los 60, y el crack, que vivió el apogeo de sus manifestaciones cinematográficas en los años 80. Por último, el autor expone la representación cinematográfica que han tenido las drogas alucinógenas y las metanfetaminas, así como la consecuente valoración moral que dichas presentaciones han tenido en su contexto social.

Se percibe en el libro de Markert, en definitiva, una voluntad enciclopédica que si bien lastra la profundidad de sus contenidos, resulta de gran utilidad como catálogo actualizado para acercarse al tema tratado, pues su publicación data de 2013 y contempla más de un centenar de títulos. Asimismo, su enfoque es claramente deudor del libro de Susan C. Boyd y se centra en un estudio social de la cuestión que examina cómo las representaciones cinematográficas de las distintas sustancias han moldeado la percepción pública que se tiene de las drogas e incluso han influido en las políticas que se han aplicado al respecto. Aunque, sin lugar a dudas, la aportación más interesante que ofrece el libro no reside tanto en un ámbito esencialmente teórico, ya que no aporta demasiado a los estudios preexistentes sobre el tema, sino en la rigurosa labor de documentación que da lugar al que hasta ahora se nos muestra como el más definitivo

catálogo de films sobre drogas publicado. Por tanto, la excelsa recopilación de títulos que aparece en los apéndices finales, estrictamente ordenada tanto de manera cronológica como por el tipo de sustancias representada en los films, también ha de ser reconocida como una herramienta fundamental para la elaboración de esta tesis.

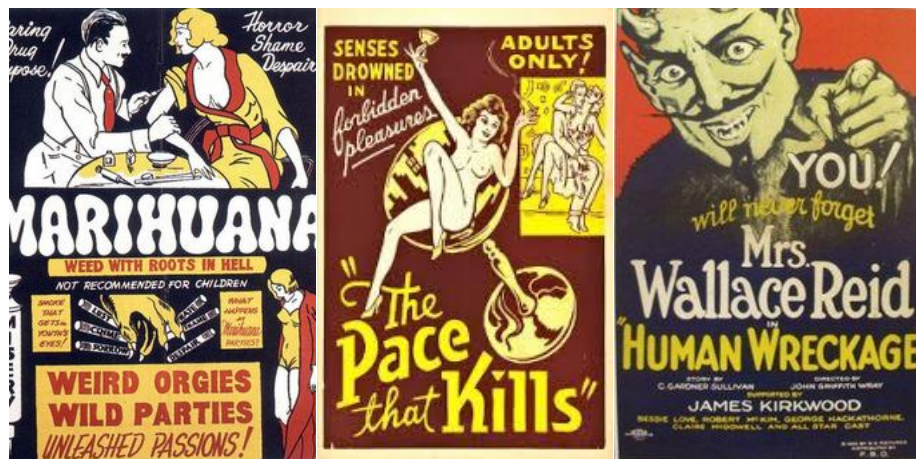
Como podemos ver, los pocos libros que tratan la temática de la droga en el séptimo arte o bien se circunscriben a la vertiente más sociológica del tema, o bien se limitan a realizar una enumeración de títulos en los que se utilizan estupefacientes, pero no existen estudios académicos serios que analicen con profundidad y rigor cómo se plasman de una manera audiovisual los estados alterados de la conciencia mediante la utilización de sustancias alucinógenas. La intención de este estudio es, por tanto, la de tratar de ampliar, dentro de sus modestas contribuciones, un tema que ha gozado de poca repercusión en los ensayos sobre cine y que, consideramos, puede resultar de interés y abrir nuevas vías dentro del ámbito específico de la bibliografía cinematográfica académica.

## **2.2 El largo camino hacia un “celuloide alucinado”: recorrido histórico por la relación cine-drogas**

A continuación, procedemos a realizar un breve recorrido histórico que tiene como objetivo mostrar el tratamiento que han recibido las drogas en la gran pantalla desde los años del cine silente hasta nuestros días para contextualizar así el vínculo entre la magia del séptimo arte y la capacidad de determinadas sustancias para alterar los estados de la mente. Como decíamos al comienzo de este Marco Teórico, este apartado nos parece de gran utilidad para contextualizar las distintas etapas en la relación entre cine y drogas, y con él pretendemos exponer cómo ha progresado dicha relación a lo largo de la historia hasta conducirnos a acuñar el concepto de “celuloide alucinado” que manejaremos en esta tesis.

Antes de pasar al recorrido histórico en sí mismo, sin embargo, consideramos importante exponer brevemente cuáles serán las líneas maestras planteadas en este apartado. En primer lugar, veremos cómo, en los años veinte, treinta y cuarenta, las drogas eran comúnmente representadas en los carteles de las películas mediante las

formas más efectistas que se asociaban al mal y a la perdición moral. Así, el espectro de imágenes siniestras asociadas a los estupefacientes es muy amplio, abarcando desde las clásicas calaveras de gesto lúgubre a amenazantes serpientes enroscadas sobre sí mismas. Sin olvidar aquellas donde caballeros elegantes de aspecto mefistofélico comparten sospechosos cigarrillos con alguna “mujer perdida” (e invariablemente voluptuosa).



Diversos ejemplos de cómo el crimen, la depravación sexual y otras manifestaciones del mal eran directamente asociados al consumo de drogas en la sensacionalista iconografía utilizada por los cineastas *exploitation* en sus reclamos publicitarios. De izquierda a derecha, carteles promocionales de *Marihuana* /*Marihuana, the Devils Weed* /*Marihuana, the Weed with Roots in the Hell* (1936), de Dwain Esper; *The Pace that Kills* (1935), de William O'Connor; y *Human Wreckage* (1923), Jon Griffith Wray.

El sensacionalismo del que hace gala dicho imaginario, como veremos, resulta muy revelador acerca de la actitud que las autoridades, y por extensión la industria del cine, tenían respecto al tema de las drogas durante esta época. La implantación de la férrea censura impuesta por el puritano Código Hays desde 1930 a 1956<sup>2</sup> trajo consigo la prohibición, entre otras muchas, de mostrar el consumo de estupefacientes en la gran pantalla. De manera que el tema de las drogas y la adicción a las mismas fueron obviados por Hollywood durante sus años dorados. La intención de estas medidas represivas impuestas por “el zar del cine”, como se apodaba a Hays, era la representación de una sociedad idílica basada en el llamado *American way of life*, un modelo de vida tan apacible como ficticio. En palabras de Román Gubern:

<sup>2</sup> El Código Hays perduró hasta 1968, pero a partir de 1956 se volvió mucho más permisivo respecto a la representación del consumo de drogas y sus efectos en la pantalla.

“Su objetivo final es que las películas americanas presenten una sociedad immaculada, confortable, justa, ponderada, estable, aséptica y tranquilizante, en donde la lacra y el error son sólo pasajeros y accidentales” (2005, p. 211).

Sin embargo, aunque el Hollywood clásico le diera la espalda a las drogas (en sus películas, claro), éstas estuvieron presentes en los argumentos de otros films más modestos que suplían sus carencias económicas y la falta de grandes estrellas en su reparto con la introducción de aquellas cosas no permitidas por la industria del cine oficialista (drogas, desnudos, violencia) y que por tanto avivaban el morbo y los bajos instintos de un público masivo que demandaba carnaza.

Igualmente, hablaremos del llamado cine *exploitation*, que tuvo como principal representante a Dwain Esper, y que tiene su origen precisamente en la década de los treinta. Podemos afirmar, por tanto, que el *exploit* clásico nace con la *Hollywood's Golden Age*, se desarrolla durante los mejores años del sistema de estudios y muere cuando éste se desmorona. Sus primeras manifestaciones se producen en los llamados *medicine shows* que se hacían en las ferias itinerantes, donde se proyectaban lo que se llamaban películas científicas, aunque en realidad no eran más que exhibiciones sensacionalistas que se amparaban en esta fachada pseudocientífica.

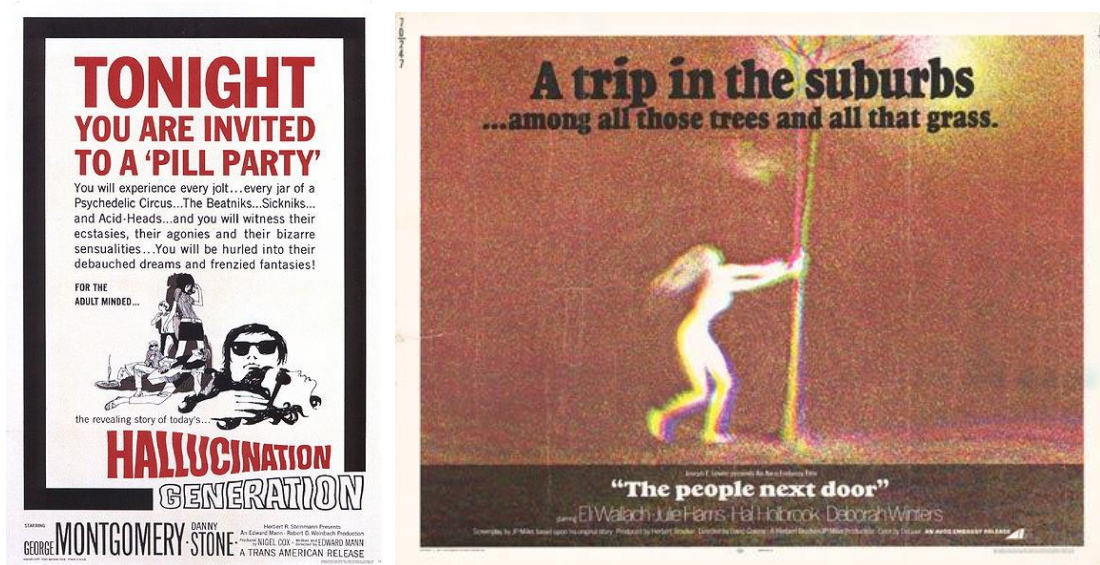


Cartel promocional de Saul Bass para *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955).

Asimismo, veremos cómo tras décadas de clandestinidad la temática de las drogas llegó al sistema de estudios con *El hombre del brazo de oro* (*The Man With the Golden Arm*, 1955). La película de Otto Preminger desobedecía abiertamente el ya

agonizante Código Hays y tuvo que ser estrenada de forma independiente por su director. Se trata del primer film que abordó el tema de las drogas de una manera seria producido por un gran estudio. Además, contó con la presencia de una gran estrella como Frank Sinatra que interpretó a un personaje heroinómano, el crupier y aspirante a batería de jazz Frankie Machine. Sin duda, los tiempos estaban cambiando y, finalmente, la censura hubo de ceder.

A mediados de los 60, llegó la explosión *hippie* y con ella el LSD irrumpió como un torrente que empapó el cine contracultural imponiendo la estética psicodélica en la mirada de los cineastas de la época. Este estilo multicolor se prolongó durante la primera mitad de la siguiente década convirtiendo las drogas y la contracultura en una moda *mainstream*, pero pronto la heroína oscureció la representación colorista del LSD y la temática narcótica se vio relegada a *thrillers* de talante prohibicionista y a moralistas melodramas familiares cercanos en espíritu al sensacionalismo tóxico del *exploit* clásico. Esta tendencia moralizante ha marcado la tónica en lo que respecta al tratamiento y la representación de las drogas en el cine hasta nuestros días, aunque como veremos hay algunas excepciones que nos hacen creer en la existencia, sin duda minoritaria, de un “celuloide alucinado”. De esta manera, a partir de la década de los 90 percibimos una ruptura en lo que se refiere al tratamiento que recibe la representación del consumo de drogas en pantalla.



Carteles promocionales de *Hallucination Generation* (1966), de Edward Mann; y *The People Next Door* (1970), de David Greene.



### **2.2.1 Representaciones de las drogas en el cine mudo: del melodrama opiáceo al *slapstick* intoxicado (1895-1910)**

La primera película americana en la que apareció el tema de las drogas fue *Opium Joint* (también conocida como *Chinese Opium* y *Opium Smokers*), producción en kinetoscopio realizada por William K. Laurie Dickson para Thomas Alva Edison en 1894 (Stevenson, 2000, p.12). Por tanto, la fructífera relación entre drogas y celuloide es anterior al propio cinematógrafo, patentado por los hermanos Lumière el 13 de febrero de 1895. En dicho film, que supone la auténtica prehistoria del “cine alucinado”, se muestra cómo unos hombres entran a un fumadero de opio, consumen la adormidera y tienen visiones. En aquella época, el fumar opio era una de las atracciones exóticas que llevaba consigo una visita a Chinatown. Aún no se había impuesto la histeria social de años venideros con respecto a las drogas y no existían prohibiciones contra el uso y dispensa de narcóticos. Antes de 1907 había libre mercado para las drogas en los Estados Unidos. Por aquel entonces, los farmacéuticos no habían de revelar siquiera el contenido de las mixturas que realizaban para obtener sus productos, que amparados bajo el nombre de “medicina patentada” estaban protegidos por la ley dado que sus fórmulas eran consideradas secreto comercial.

El primer acontecimiento importante en la normativa sobre drogas en los EEUU ocurrió en 1906, cuando se promulgó la *Food and Drugs Act*, legislación destinada al control de drogas adulteradas y a proporcionar información al consumidor, que, pese a no prohibir la venta ni el consumo, supuso el primer paso hacia una actitud paternalista, que ya sería irreversible, por parte del Gobierno norteamericano en lo tocante al tema del consumo de drogas. Sin embargo, la mayor parte del “celuloide intoxicado” que se introdujo en estos primeros años en los EEUU fue a través de películas extranjeras, danesas fundamentalmente. Desde Dinamarca, que fue el país con mayor número de producciones cinematográficas hasta la Primera Guerra Mundial, llegaron un número importante de películas en cuyo argumento aparecía el tema de las drogas. Los daneses, debido a su gran producción, decidieron abrir su mercado exportando estas películas a América, donde se hicieron pases de prueba con audiencias populares para su posible distribución y parece ser que el hambre morbosa de la incipiente sociedad americana hizo que estos films, pioneros del *exploit* que se desarrollará en años posteriores, funcionaran bastante bien en el Nuevo Mundo.

Uno de los títulos daneses que gozó de mayor éxito fue *The White Slave Trade*, dirigida por Ole Olsen en 1910. La película estaba centrada en la prostitución forzada a la que eran sometidas mujeres caucásicas de mano de secuestradores extranjeros, otro de los temas preferidos para fomentar la histeria social de la época, pero también aparecía el contrabando de opio como elemento de la trama. El film de Olsen tuvo tal repercusión en los EEUU que fue objeto de un importante *remake* autóctono titulado *White Slave Traffic*. Según Michael Starks (1982, p. 22), probablemente sea éste el primer film en considerar las drogas como el preludeo para caer en la prostitución.

Otra producción danesa que obtuvo cierta notoriedad en la primera década del siglo XX fue *Morfinisten (The Morphinist)*, 1911 (Starks, 1982, pp. 21-22; Stevenson, 2000, p. 14) film centrado en la adicción a la morfina de un agente de bolsa abocado a su botellita de droga cada vez que el mercado se desestabilizaba. Las alucinaciones producidas por el opiáceo en este primitivo *broker* fueron originadas mediante el uso de distintos espejos y la superposición fotográfica de distintas secuencias que daba lugar a un abigarrado collage fílmico (técnica esta última muy socorrida para los cineastas a la hora de mostrar estados alterados por drogas). En estos años, la manera de obtener este efecto de sobreexposición de secuencias era rodando la secuencia y después rebobinando la cámara manualmente para volver a filmar encima de la secuencia anterior (según una doble exposición del mismo negativo).

Los cineastas europeos fueron un paso por delante de los norteamericanos en la creación de efectos visuales para aparentar inventivas alucinaciones con drogas. Barry Salt (1983) cita los ejemplos de tres películas dirigidas por cineastas del viejo continente como auténticas adelantadas de la representación de estados alterados por drogas en la pantalla: *Zigomar contre Nick Carter* (1912), dirigida por el italiano Victorian Jasset; *Tigris* (1913), producción de Itala Company; y *Opium* (1919), del alemán Robert Weiner.

### 2.2.2 Influencia de las primeras medidas prohibicionistas en las películas sobre drogas y configuración de los primeros films *exploitation*: las aportaciones de D.W Griffith y Tod Browning

La *Harrison Narcotic Act*, promulgada por el congreso de los EEUU en 1914, supone un jalón significativo en lo que a legislación sobre drogas se refiere. Si bien, en principio, la ley Harrison fue acogida con reservas acerca de su constitucionalidad (principalmente por suponer una importante fuente de ingresos para el erario público), en tan sólo seis años logró imponer sus medidas prohibicionistas en todo el país (Markert, 2013, pp. 8-9). Como afirma Thomas Szasz:

*“En 1921 el gobierno federal había conseguido no sólo un completo control sobre las llamadas drogas peligrosas, sino también una inmunidad casi papal ante el desafío de su autoridad”* (2001, p. 84).

La ley Harrison no afectará, al menos durante los primeros años, a la representación de estados alterados por drogas en la pantalla. Es precisamente en esta época cuando comienza la exhibición del primer ciclo de *American Drug Exploitation Pictures* con films como *Cocaine Traffic* (también titulada *Drug Terror*, 1914), películas de producción americana que siguen las pautas sensacionalistas marcadas por los “maestros” daneses (Stevenson, 2000, p.15). Aunque hay que decir que el *exploit* yanqui contaba con un precedente autóctono en películas de “curas milagrosas”, como *Energizer* (1908), de Wallace McCutcheon, *For His Son* (1912), de D.W Griffith, y *A Sure Cure* (1914), de Phillips Smalley. Estos films mostraban las virtudes curativas de los distintos tónicos, bálsamos y demás pociones milagrosas suministradas sin ningún tipo de licencia (eran tiempos pre-Harrison) por esos comerciantes nómadas que viajaban en carreta y fueron retratados en tantos *westerns*, seguro que no sin razón, como charlatanes y tunantes.

De entre estos films, cabría destacar *For His Son*, rodado por D.W Griffith para Biograph Company, debido a la importancia que ha tenido su director en historia del cine. El argumento gira en torno a un científico que inventa un refresco llamado Dopokoke con el fin de conseguir dinero para que su hijo pueda casarse con su prometida. Sin embargo, la desmedida afición del hijo por la adictiva bebida, cuyo

ingrediente secreto es la cocaína, terminará teniendo consecuencias fatales. *For His Son* sigue estrictamente las pautas marcadas por las películas sobre drogas que se hacían en esta época: los personajes no tienen nombre y son definidos por etiquetas de tipo general, todos están representados como blancos de clase media-alta, y la historia está estructurada siguiendo un arco marcado por un patrón moral según el cual la adicción lleva a la degradación y finalmente a la muerte. Asimismo, el film captura la tensión que comenzó a vivirse en los EEUU desde que las ligas de la moral, surgidas en los últimos años del siglo XIX, empezaron a denunciar que las fórmulas secretas de aquellos tónicos, bebedizos, medicinas patentadas y elixires tan célebres eran aderezadas con ingredientes tan estimulantes como la cocaína y los opiáceos (Starks, 1982, p. 41).



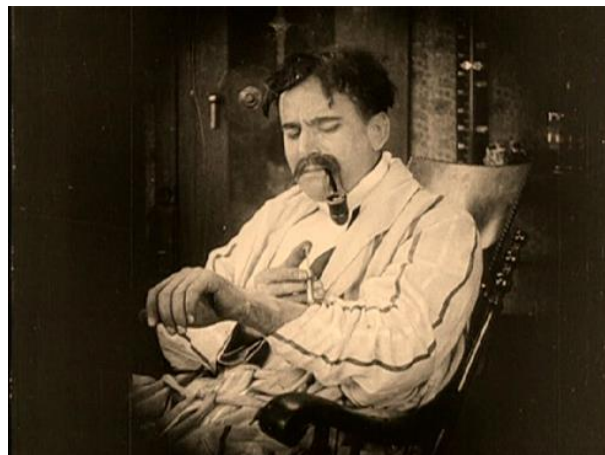
*For His son* (1912), de D.W Griffith

Hemos de resaltar aquí que, hasta estas fechas, el consumo de drogas era considerado una elección personal y sus usuarios no estaban estigmatizados socialmente, puesto que el uso ocasional o regular de estas drogas (ya fuera opio, morfina, cocaína o marihuana) no era percibido como peligroso o negativo. De hecho, el uso, la venta y producción de drogas no fueron criminalizados en los EEUU, Gran Bretaña ni Canadá hasta finales de 1800, empezando a regularse a principios de 1900 (Boyd, 2008, pp. 10-13). En Hollywood, por ejemplo el opio era la droga preferida por las estrellas, en cuyas fiestas no podían faltar el *glamour*, el *champagne* y enormes cantidades de morfina.

En lo que respecta al cine, en 1916 algunos censores comienzan a mirar con malos ojos aquellos films que contenían secuencias donde aparecían drogas. Los agentes de la moral ven en estas películas el nacimiento de una amenaza dado el gran

poder de convocatoria del séptimo arte y pasan a considerarlas, con su respeto característico hacia la inteligencia de los espectadores, una nefasta influencia sobre las impresionables masas. Aunque todavía no se había desarrollado una censura explícita contra las representaciones cinematográficas de consumo y efectos de las drogas, era evidente que se avecinaba tormenta.

Durante estos años, hubo no pocas producciones adscritas al sistema de estudios que trataron argumentos en los que se representaba el uso (y sobre todo el abuso) de sustancias psicoactivas, en particular en el género de la comedia. La más destacable de todas estas películas cómicas, tanto por las personalidades que estuvieron involucradas en el proyecto, como por lo bizarro de la propuesta y por lo divertido del resultado, es *The Mystery of the Leaping Fish* (1916), de Christy Cabanne y John Emerson. La nómina de celebridades relacionada con la película incluye a Tod Browning, que ideó el enloquecido argumento y escribió el guión; D.W Griffith, que supervisó la labor del primero, mientras paralelamente ambos trabajaban en la colosal epopeya bíblica del segundo, *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916); y Douglas Fairbanks, en un papel muy alejado de los que solía interpretar habitualmente (Starks, 1982, pp.38-40; Boyd, 2008, pp. 32-35, 37, 61, 113-114, 210; Markert, 2013, pp. 15-16).



Cartel promocional y fotograma de *The Mystery of the Leaping Fish* (1916)

Esta políticamente incorrectísima *drug-slapstick* fue concebida por Browning como una narcoparodia del personaje del detective-científico “sabelotodo” inspirado en el celeberrimo Sherlock Holmes creado por Arthur Conan Doyle y sus insólitos y extravagantes, pero altamente eficaces, métodos de trabajo. La interpretación de

Fairbanks aporta una componente autoparódica de su propio estilo como actor, caracterizado por encarnar clásicos héroes de acción de la época, que culmina con un epílogo a modo de broma metalingüística sobre la imagen de Fairbanks en Hollywood<sup>3</sup>.

Fairbanks encarna aquí a un detective llamado Coke Ennyday (Coca a diario) que debe dismantelar una red de tráfico de opio, no sin antes meterse una buena dosis de cocaína y rescatar a una bella joven interpretada por Bessie Love. Efectivamente, el nombre del personaje es de lo más clarificador acerca de sus hábitos farmacológicos. Conviene resaltar aquí el detalle del curioso reloj de pared que marca los tiempos vitales del personaje que se dividen en cuatro funciones básicas: drogarse, beber, dormir y comer. Durante el transcurso de su aventura, la cocaína (ya sea esnifada o mediante revitalizantes chutes) será el motor principal de nuestro sagaz e inteligente detective, que también utilizará la droga para desestabilizar la voluntad de sus enemigos, a los que en el fragor de la lucha inyectará sin previo aviso, sumiéndolos así en un inesperado estado de locura cuya consecuencia inmediata serán unas frenéticas danzas que culminarán con saltos al vacío. Finalmente, el detective se quedará con la chica.

Por tanto, cabe destacar en este film la ausencia del típico mensaje moralizante en lo que refiere al uso de drogas, suponiendo una *rara avis* dentro de esta época. En este sentido, resulta importante resaltar que en aquellos tiempos las drogas utilizadas por el investigador (cocaína y láudano) estaban permitidas en el Oeste. Sí percibimos, sin embargo, una condena clara hacia el opio que, a diferencia de las otras drogas mencionadas que son adscritas al héroe, aparece asociado a narcotraficantes extranjeros de diferentes etnias, en este caso asiáticos, cuya forma de vida se basa en hacer el mal. De esta manera, el film captura el mensaje ambivalente que la sociedad de entonces tenía sobre el tema de las drogas, reflejando tanto el punto de vista de los partidarios del libre uso de fármacos legales como el de aquellos nuevos grupos asociados a la reforma moral cristiana que demonizaban el opio vinculándolo a ambientes delictivos. Asimismo, resulta muy estimulante el carácter ácrata que muestra la película con respecto al encorsetamiento característico del sistema de estudios. Sin duda, la libertad

---

<sup>3</sup> Pese a que Fairbanks todavía no había consolidado su estatus de *action hero* del cine silente con títulos como *Robin Hood* (1922), de Allan Dwan, y *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, 1924), de Raoul Walsh, sus habilidades atléticas eran bien conocidas en Hollywood y comenzaban a ser consideradas marca de fábrica de su método, siendo convenientemente explotadas en los primeros films en los que había aparecido hasta entonces.

creativa y la expansión anárquica que se desprenden de esta obra fueron posibles por su condición de divertimento realizado entre proyectos de mayor envergadura.

Aunque, sin duda, el film sobre drogas más famoso en el que estuvo implicado D.W Griffith, esta vez como productor, guionista y director, es *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), un melodrama de amor interracial entre un chino de buen corazón y una británica (de hecho fue subtitulada como *The Yellow Man and The Girl*), protagonizado por Lillian Gish y en el que Griffith recrea los bajos fondos del barrio londinense de Limehouse con todo lujo de detalles. Esta película resulta curiosa porque se aleja de la típica imagen del asiático como malvado traficante de drogas, ofreciendo por el contrario una imagen positiva del protagonista, que como era normal en la época estaba interpretado por un actor blanco (Richard Barthelmess) (Boyd, 2008, pp. 35-37, 159, 209, 217). Encontramos, no obstante, la típica escena del fumadero de opio donde el falso chino acude para combatir su frustración por no haber logrado sus sueños iniciales de difundir el mensaje budista en Occidente. El fumadero es retratado como un lugar donde acude gente de diferentes etnias, géneros y bagajes para evadirse y mitigar su dolor, si bien es definido como una “casa escarlata del pecado”. La imagen que se ofrece de las consecuencias derivadas del exceso de alcohol, representado en la figura del brutal padre de la joven interpretada por Lillian Gish (al que los intertítulos se refieren como “un gorila de la jungla del Este de Londres”), es más negativa y cruda que la que se ofrece del opio. Asimismo, el personaje del padre, de raza caucásica, sale mucho peor parado que el del chino, rompiendo así con los estereotipos del cine de la época. Pocos años habrían de pasar, apenas tres, para que la Comisión Hays empezara con su labor censora evitando así la representación en pantalla de temas tan conflictivos como los que se tratan en *Lirios rotos*.



*Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, 1919), de D.W Griffith

### 2.2.3 Los tiempos del *exploit* primitivo

A comienzos de los años 20, el americano medio veía Hollywood como una Nueva Babilonia, un lugar de vicio y depravación donde las estrellas tenían tanto dinero como poca moral. El 7 de marzo de 1921 se produce la primera tentativa en favor de la autorregulación de contenidos por parte de la industria cinematográfica estadounidense. The Association of the Motion Picture Industry emite el primer edicto por parte del gremio contra la representación del uso de drogas en las películas. Así, la Asociación Nacional de la Industria del Cine condena en esta fecha 7 films porque en ellos “*se retrata de forma atractiva los juegos de azar y las borracheras, o se muestra el uso de narcóticos y otras prácticas antinaturales y peligrosas para la moralidad social*” (Starks, 1982, p. 54). La autocensura, sin embargo, permaneció soterrada hasta su posterior consolidación oficial en la década de los años 30, cuando la Asociación de Productores y Distribuidores creó la Comisión Hays, que inmediatamente recomendó evitar temas conflictivos para la moral como el uso de drogas ilegales y las relaciones interraciales, entre otros. Asimismo, la Comisión Hays impuso que la correspondencia entre los estudios y los censores fuera confidencial y no estuviera abierta a escrutinio público (Boyd, 2008, p. 20).

Las sospechas del pueblo americano sobre el vicio y depravación en Hollywood, en todo caso, se vieron reafirmadas en 1922 cuando el joven actor Wallace Reid<sup>4</sup>, auténtico ídolo de la época e icono paradigmático de los valores americanos, hacía pública su adicción a la morfina mientras era ingresado en un centro de desintoxicación donde murió el 18 de enero de 1923. Florence Reid, mujer de Wallace y *starlette* de la Universal, donde se la conocía por el nombre artístico de Dorothy Davenport, supo sacar partido de la muerte de su marido e hizo profesión de su nuevo rango de viuda de una víctima célebre de la droga. En primer lugar, se dedicó a recorrer la geografía americana dando lecturas antidroga en escuelas, centros religiosos, etc. A continuación, aprovechando su momento de gloria participó en la producción de *Human Wreckage* (1923), de John Griffith Wray, un melodrama moralista y no falto de sensacionalismo

---

<sup>4</sup> Wallace Reid (1891-1923) era un perfecto galán con actitudes atléticas, conocimientos musicales e inquietudes como director que participó en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1915) e *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), sendas obras maestras de D.W Griffith. Tras sufrir un accidente de tren durante el rodaje de *The Valley of the Giants* (1919, Jamez Cruze) los médicos del estudio le suministraron morfina para combatir las dolorosas secuelas y terminó convirtiéndose en adicto. Su ascendente carrera se vio truncada por su temprana muerte.



sobre los peligros de la morfina que contó con la aprobación de Will H. Hays. Por supuesto, también protagonizó el film figurando en los créditos como “Señora de Wallace Reid”, utilizando de esta manera la desgraciada muerte de su esposo para promocionar el film (Stevenson, 2000, pp. 18-20; Markert, 2013, pp. 17, 18, 28, 304).



Florence Reid



*Human Wreckage* (1923), de John G. Wray

Con esta película, la compungida señora Reid se convirtió en algo así como fundadora del cine *exploitation*. La película contenía secuencias que violaban los estatutos censores ya que se reflejaba el uso de drogas. Sin embargo, al contar con el apoyo en la producción de The Los Angeles Anti-Narcotic League y tratándose, al fin y al cabo, del noble proyecto de una viuda para denunciar la drogadicción en memoria de su esposo fallecido a causa de la morfina, su exhibición comercial fue permitida e incluso promulgada como ejemplo moralizante para la audiencia. Mrs. Reid después fundó su propia productora e hizo algunas películas baratas que continuaban la estela *exploit* de *Human Wreckage*, con títulos como *Broken Laws* (1924), de Roy William Neill, *The Red Kimona* (1925), que co-dirigió ella misma con Walter Lang, y *The Road to Ruin* (1934), co-dirigida con Melville Shyer, films con los que siguió explotando el filón de la amenaza de las drogas y continuó haciendo carrera de su condición de viuda.

Por su parte, en 1927, coincidiendo con el nacimiento del cine sonoro (Grazia, Newman, 1982, p. 29), el Código creaba un listado ampliado de sugerencias temáticas sobre las cuales se debía ser “cuidadoso”. Entre los temas a evitar propuestos por la Comisión estaba, cómo no, el tráfico de drogas ilegales, recomendando, asimismo, ser especialmente cauto con el uso de determinados tópicos que pudieran surgir al acercarse, aunque fuera circunstancialmente, a esta cuestión. Entre ellos destacaban “la seducción deliberada de chicas, las escenas de primera noche y el uso de drogas”. Así se

manifestaba la Asociación de Productores y Distribuidores de América en una resolución pública que hicieron al respecto:

*“Ocasionalmente en alguna película se ha mostrado como un agente de la ley persigue a unos traficantes, sugiriendo de manera muy discreta que el contenido del contrabando pudieran ser drogas. Sin embargo, en tales casos la propia droga nunca fue específicamente mencionada, asimismo el tema principal de la historia no trataba sobre los métodos utilizados para el contrabando sino sobre de la búsqueda y captura de los criminales. La actual tendencia, no obstante, es la de no permitir si quiera el uso del término droga asociado al contrabando. Naturalmente, los métodos de distribución ilegal de drogas, incluyendo la venta ambulante, nunca deben ser mostrados ya que forman parte del “tráfico” de dichas drogas” (Starks, 1982, p. 55).*

Asimismo, desde el Departamento de Relaciones con los Estudios eventualmente se recopilaban listados de sugerencias que incluían ciertas acciones moralmente cuestionables que se debían evitar en las producciones de miembros de la Asociación. La utilización regular de estas listas, denominadas eufemísticamente como *“Dont’s and Be Carefuls”*, comenzó de manera paralela a la implantación del cine sonoro en octubre de 1927 y entre los once primeros temas que debían evitarse a toda costa se hacía referencia explícita a la representación del tráfico de drogas en las películas:

*“[...] no deberán figurar en las películas producidas por miembros de esta asociación, independientemente de la forma en que estas sean tratadas: profanaciones puntuales; ningún tipo de desnudez licenciosa o sugerente- de hecho o de silueta; tráfico ilegal de drogas; cualquier inferencia de perversión sexual; trata de blancas; mestizaje; higiene sexual y enfermedades venéreas; escenas de nacimientos- de hecho o en silueta; órganos sexuales de niños; ridículo del clero; [y] ofensas intencionadas a ninguna nación, raza, o credo” (Grazia, Newman, 1982, p. 31).*

Con la aparición de estas nuevas sugerencias, el último de estos melodramas antidroga que disfrutará de una exhibición más o menos normalizada dentro de los circuitos comerciales, antes de la llegada del Código Hays formalmente adoptado en 1930, será *The Pace That Kills* (1928), de Norton Parker y William A. O'Connor. Se trata de una pequeña producción de serie B donde se narra la existencia de un inocente granjero que marcha a la ciudad a trabajar y desde el primer día cae en las garras de la droga inducido por una mujer tan sexy como disoluta. Son numerosos los estereotipos en torno a la droga que aparecen representados en el film: la visión de la ciudad como lugar decadente de vicios y tentaciones múltiples, donde drogarse se vuelve casi inevitable, frente al campo como paraíso de apacible ingenuidad; la asociación indisoluble entre drogas y sexo; la caracterización de los chinos como introductores de los cándidos norteamericanos en el consumo de opio; y la idea de que la utilización de drogas blandas lleva ineludiblemente al uso de narcóticos más fuertes como la cocaína y la morfina (Stevenson, 2000, pp. 21-23).

En 1935, William A. O'Connor, uno de los artífices del film original, realizó una versión sonora de *The Pace That Kills*, también conocida en los circuitos alternativos donde se distribuyó como *Cocaine Fiends* (Boyd, pp. 32, 40). El *remake* repite los patrones del original, pero invierte los papeles y en esta ocasión la mujer pasa a ser víctima y el hombre adquiere el rol perverso. Por lo demás, vuelve a aparecer la clásica dicotomía moral que identifica el ambiente rural con la representación de la pureza y el entorno urbano con la corrupción y la decadencia, así como el resto de arquetipos que se repetirán incesantemente en este tipo de films: la figura del asiático siempre aparece vinculada al tráfico de opio; los clubs de jazz son representados como lugares de perdición, la asociación de la adicción a las drogas con la degradación moral y la pérdida de la integridad física de la mujer en su vertiente más sexual, etc. Sin embargo, *Cocaine Fiends*, a diferencia de la primigenia *The Pace That Kills* que tuvo un razonable éxito comercial en EEUU e Inglaterra, se vio relegada al circuito *exploitation*, puesto que desde 1930 el Código Hays había comenzado a aplicar de manera oficial la siguiente prohibición: “*El tráfico ilegal de drogas nunca debe ser presentado en ninguna forma. Por tanto, la existencia de este comercio no debe ser puesta en conocimiento del público*” (Starks, 1982, p. 55).

#### 2.2.4 La edad dorada de las películas *exploitation*: *The Forty Thieves* y Dwain Esper

Evidentemente, la imposición definitiva en 1934, tras un proceso de adaptación iniciado en 1930, del llamado *Motion Picture Production Code*, comandado por Will H. Hays en el seno de Hollywood, fue el caldo de cultivo ideal para la proliferación de productores, exhibidores y directores subterráneos que intentaban sacar tajada del morbo que despierta todo lo prohibido mediante la realización y explotación de películas que mostraban todo aquello que el Código había censurado. Por supuesto, además de abolir cualquier representación cinematográfica de violencia e intimidad sexual, éste especificaba que el tráfico ilegal de drogas jamás debía ser mostrado en ninguna de sus formas en la pantalla (Boyd, 2008, p. 21; Grazia, Newman, 1982, p. 43). De esta manera, podemos afirmar que las películas *exploit* surgen como consecuencia directa de las restricciones creadas por el Código Hays que, sin pretenderlo, convirtieron el tabú en sustanciosa moneda de cambio para los siempre avispados miembros del circuito *exploitation*.

Para captar a su público, los profesionales del *exploit* suplían la precariedad económica de sus ínfimas producciones con lo único que las películas *made in Hollywood*, a pesar de tener todos los medios a su alcance, no podían mostrar a un público ávido de experimentar sensaciones prohibidas que en aquel momento resultaban imposibles de vivir en el circuito de salas comerciales. De esta forma, las películas *exploit* fundamentaron su enorme éxito en tres puntos básicos que siguen permaneciendo absolutamente vigentes cuando hablamos de este tipo de cine: desnudos, violencia explícita y, por supuesto, drogas.

El *exploit* desde sus inicios ha sido un cine exiliado de los circuitos comerciales habituales. Como consecuencia de este destierro los cineastas hubieron de pergeñar sus propias maneras de distribución partiendo del *roadshow*, que era el sistema de exhibición itinerante llevado a cabo por estos productores y distribuidores independientes. Ellos mismos se encargaban de trasladar las latas de celuloide en su propio coche por los pueblos de la América más profunda y de llegar a acuerdos sobre el porcentaje de taquilla con los propietarios de las salas o de alquilarlas para proyectar sus películas. Los primeros maestros del *exploit* mantienen, así, sus espectáculos en el

ambiente nómada de las barracas de feria, hábitat primigenio del cinematógrafo, y de esta forma consiguen (involuntariamente) desacralizar la recepción del espectáculo cinematográfico.

Los llamados *The Forty Thieves* (“los cuarenta ladrones”) eran los que controlaban el circuito clandestino de distribución *exploit*. Los “cuarenta ladrones” conformaban una especie de estudio proscrito que suponía una alternativa forajida a la que ofrecían los canales de distribución convencionales controlados por las grandes *majors*. Esta pequeña mafia de la exhibición independiente contaba con personalidades tan dementes e imaginativas como S.S. “Steamship” Millard, Howard “Pappy” Golden, Kroger Babb y Dwain Esper, al que dedicaremos especial atención por ser el autor de dos de los más grandes clásicos del *exploit* tóxico: *Narcotic* (1932) y *Marihuana* (1935).

Otra de las características de los *Forty Thieves* era la ductilidad que otorgaban a sus productos. Si cualquiera de ellos lo consideraba adecuado, tenía libertad absoluta para remontar la película, ya fuera ésta propia o ajena, e incluso podía añadir escenas nuevas, rodadas especialmente para la ocasión o extraídas del metraje de cualquier otra bobina, con la finalidad de obtener mayores beneficios en taquilla. Por tanto, los films *exploit* permanecían siempre en continuo desarrollo creativo convirtiéndose así en auténticos *works in progress* colectivos cuya condición de obras en constante mutación hacía que la experiencia de su visionado pudiera cambiar radicalmente de una ciudad en la que se proyectaban a otra. De esta forma, los pioneros de la *exploitation* adaptaban su producto para satisfacer mejor la pluralidad de imágenes morbosas que el público demandaba en las distintas ciudades que iban cruzando en su peregrinaje por la enorme geografía norteamericana (Stevenson, 2000, pp. 23-24; Costa, 2004, pp. 89-94; García Chillerón, 2009, pp. 218-219).

Dwain Esper, el autoproclamado *King of the Celluloid Gypsies* (“Rey de los Gitanos del Celuloide”), por su parte, fue un hombre multidisciplinar y el representante del *roadshow* más primitivo: viajaba solo con sus películas y ejercía de hombre orquesta desempeñando labores de productor, director, agente, transportista y proyccionista. Fue uno de los *exploiters* con más fama entre sus coetáneos porque sus películas no necesitaban de ninguna falsa coartada educacional para ofrecer la carnaza demandada

por el público y sus imágenes siempre estaban a la altura de lo prometido en las sensacionalistas campañas publicitarias (Markert, 2013, p. 304).

A Dwain Esper se deben, como decíamos, dos de los *exploit* clásicos, auténticas *cult movies* a día de hoy, que supieron sacar mayor provecho de la paranoia social creada en torno a la drogodependencia: *Narcotic* (1932) y *Marihuana* (1935). Otra aportación importante de Esper al subgénero del “sensacionalismo tóxico”, como ha bautizado el historiador de cine *trash* Jordi Costa (2004, p. 93) a estas películas *exploit* de temática narcótica, es la de haber adquirido el documental *Tell your Children*, financiado en 1936 por una pequeña parroquia para alertar a los más jóvenes de su congregación sobre los peligros de la marihuana, y, tras modificar la trama e insertar algunas secuencias donde se mostraba a hombres enloquecidos y mujeres sexualmente desinhibidas después de fumar la “hierba asesina”, convertirlo en *Reefer Madness* (1938) (Stevenson, 2000, p. 28; Markert, 2013, pp. 19-20).

*Narcotic* supone el debut de Dwain Esper como productor y director independiente. El film cuenta la historia de un médico adicto al opio desde sus tiempos universitarios (como es tradición en los *exploit*, el joven doctor fue introducido en los placeres de la adormidera por un chino extravagante) cuyos planes para desintoxicarse se truncan cuando sufre un accidente de coche y es ingresado en el hospital, donde se convierte en incondicional de la heroína. El otrora respetado doctor acabará vendiendo curas milagrosas en ferias ambulantes y finalmente en su desesperación se verá abocado al suicidio, no sin antes arrepentirse de su demencial camino a la perdición en una melodramática nota que otorga a Esper la coartada necesaria para revelarnos su particular exhibición de atrocidades. Aparte de las necesarias escenas de sexo y drogas, Esper recicla material ajeno y nos muestra diversos accidentes de coche a cámara rápida e imágenes reales de una cesárea practicada a una moribunda.





Fotogramas de la enloquecida *drug party* representada en *Narcotic* (1932), de Dwain Esper.

Aunque, sin lugar a dudas, el mejor momento de la película es la *drug party* en la que el doctor y sus amigos se reúnen para degustar todo tipo de sustancias psicotrópicas que les convertirán en un aquelarre tan degenerado como ridículo. Inevitablemente, desde nuestra condición de espectadores posmodernos, la inocencia que inspiran determinadas secuencias del film, como por ejemplo esta “fiesta salvaje”, pueden provocar la carcajada condescendiente. Sin embargo, como estudiosos hemos de poner las cosas en perspectiva y pensar que en su momento secuencias como ésta contravenían todos los supuestos morales impuestos por el Código Hays, provocando el escándalo más absoluto en la audiencia. Por esta razón, en la década de los 60 los movimientos contraculturales reivindicaron los films de Esper, así como los de otros *exploiters* que trataron el tema de las drogas, no solo como excelentes comedias involuntarias, sino como rompedores ejemplos de valentía frente a las prohibiciones del *mainstream*.

El argumento de *Narcotic* está libremente inspirado en un tío de Hildegarde Stadie, a la sazón esposa de Esper y guionista de la mayor parte sus films, que también era médico y murió a causa de las drogas. Con un coste de 8900 dólares, este temprano éxito del cine *exploitation* contó con más de 2000 compromisos comerciales para su distribución en el circuito del *roadshow* (Stevenson, 2000, p. 25), donde se exhibió de forma esporádica hasta bien entrados los años 50. Como era habitual entre los cineastas *exploitation* de la época, Esper justifica las numerosas desviaciones del código censor que jalonan *Narcotic* amparándose tras una coartada moralista que sustenta presentando el film como el estudio de un “caso real” sobre los problemas de la drogadicción. De esta manera, la película comienza con la siguiente advertencia para el espectador: “Esta

película se presenta con la esperanza de que el público pueda tomar conciencia de la terrible lucha para librar al mundo de la drogadicción” (Stevenson, 2000, p. 25).

### 2.2.5 Año 1932: Harry J. Anslinger y el comienzo de la histeria antimarihuana

En 1932, surge en Estados Unidos la *Federal Bureau of Narcotics* (Oficina Federal de Estupefacientes), a partir de la reestructuración de la *Narcotics Division*, con la intención de incrementar las medidas represivas contra los estupefacientes. Al frente de la misma, como director, es nombrado Harry J. Anslinger (Escohotado, 2004b, p. 296), que durante tres décadas se convertirá en el azote de las drogas creando una histeria antimarihuana, cuyas llamas azuzaba con furiosas proclamas y demagógicos artículos en la prensa popular. En enero de ese mismo año, además, Joseph Breen<sup>5</sup> llega a Hollywood con la misión de supervisar el Código de Publicidad de la MPPDA. Al poco, Breen comienza una correspondencia conspiratoria con Quigley y otros católicos destacados consiguiendo que la jerarquía de la Iglesia se involucre más activamente en la reivindicación de la decencia y la moralidad cristianas en las películas y obtener así un endurecimiento efectivo del Código de Producción.



Harry J. Anslinger (a la derecha en la foto) fue el principal promotor de la histeria antimarihuana que se originó en los EEUU durante la década de los 30.

Finalmente, la presión ejercida por las organizaciones católicas a través de la creación de una Comisión Episcopal del Cine, que amenazó con reclutar una Legión de

---

<sup>5</sup> Joseph Breen (1890-1965) estuvo al frente del *Motion Picture Production Code* durante la etapa más férrea del Código entre los años 1934 y 1954.



la Decencia que ejercería un boicot a todos aquellos films moralmente cuestionables, dio sus frutos, y en 1934, Breen consiguió ponerse al frente del recién fundado Código de Administración de Producción (PCA), que asimismo era una versión vigorizada del más laxo Comité de Relaciones con los Estudios (SRC) (Maltby, 1996, pp. 192-194). En consecuencia, desde 1934 a 1948, ninguna película de Hollywood describió el consumo y el tráfico de heroína u otras drogas en las tramas principales de sus historias, aunque la Oficina Federal de Narcóticos admitiera la producción de un número de films que trataron el tema de las drogas desde fuera del sistema de estudios.

En 1935, por ejemplo, Anslinger da su apoyo y bendición al film *Assassin of Youth*, una sensacionalista exposición sobre la amenaza que supone la marihuana (*reefer* en la jerga inglesa) dirigida por Elmer Clifton (Stevenson, 2000, p. 25). La fórmula seguida por este film es la ya vista en obras moralistas anteriores: una chica de instituto se introduce en la marihuana y a consecuencia de la droga se verá atrapada en una espiral que la sumergirá en un submundo de crimen, fiestas salvajes y pasiones carnales. Después de haber sido lo suficientemente degradada como para experimentar la catarsis tan necesaria en el subgénero, cuya consecuencia inmediata es la toma de conciencia de lo infame de las drogas, la chica será rescatada por un reportero que desarticulará la banda de “desalmados” traficantes de hierba.



Imagen del tráiler de *Assassin of Youth* (1935), de Elmer Clifton, con grandes letras sobreimpresas que alertan sobre los numerosos peligros que alberga la ciudad para la moral de los jóvenes.

Según algunas fuentes (Boyd, 2008, pp. 47-48), Aslinger también presta su apoyo a un nuevo film que rueda Dwain Esper en 1936, titulado *Marihuana*, a cuyo

título se le añadían, según la ocasión, subtítulos como *Marihuana: The Devil's Leed* o *Marihuana: The Weed with Roots in Hell!* La película narra la tan socorrida historia de la caída de una mujer inocente en el vicio y consecuentemente en la prostitución, y Esper la disfrazaba hábilmente de película “educacional”, cuya principal finalidad era alertar a la juventud sobre los peligros de la “infernál” hierba. Tras su coartada educacional, sin embargo, *Marihuana* reúne en su breve metraje el abc del *exploit* “alucinado” clásico. Por tanto, no faltan aquí la chica casta e ingenua que se corrompe en una fiesta donde la hierba produce el libertinaje generalizado del personal y la consiguiente tragedia: embarazos no deseados, pérdida de la inocencia, descenso a los infiernos y, claro está, la inevitable redención final. *Marihuana* tenía al menos dos versiones: una más recatada para enseñar a las autoridades si era necesario, que se desarrollaba como un film antidroga con la moralina habitual en el género, y la versión que se mostraba al público en las barracas de feria, en la que se incluían insertos de desnudos obteniendo un interesante cóctel *exploitation* en el que se combinaba carne, sexo, drogas y actos criminales.



*Marihuana* (1936), de Dwain Esper.

Pero, sin duda, el film antimarihuana más conocido de los que surgieron bajo el manto protector de Anslinger en su histérica cruzada por advertir a las familias de EEUU de las consecuencias fatales que tenían los efectos del cannabis fue *Reefer Madness/Tell Your Children* (1936, Louis J.Gasnier), inicialmente concebido como documental de propaganda para alertar a los padres sobre los peligros que el consumo de esta droga podía tener en sus hijos (de ahí el subtítulo *Tell Your Children*). La película, como dijimos, fue adquirida por Dwain Esper que recortó y remontó extractos

del metraje para componer una obra *exploitation* en un acto de apropiación que de manera involuntaria prefigura el *sampleado* reivindicado por los cineastas posmodernos décadas más tarde.



*Reefer Madness/Tell Your Children* (1936), de Louis J. Gasnier

En 1937, entró en vigor la *Marihuana Tax Act* promovida por Anslinger y aprobada por consenso de los poderes legislativo, ejecutivo y judicial. El cannabis pasaba así a convertirse en la nueva cabeza de turco oficial de la *Federal Bureau of Narcotics* tras ser abolida la “ley seca” en 1933. Para que el lector pueda hacerse una idea del discurso extremadamente alarmista de Anslinger en lo referente a las supuestas consecuencias criminales que llevaba implícitas el consumo de marihuana, bastarán unas palabras pronunciadas por él mismo en 1937:

*“Apenas cabe conjeturar cuántos asesinatos, suicidios, hurtos, asaltos criminales, atracos a mano armada, robos con allanamiento de morada y actos de demencia maniaca causa [la marihuana] cada año, especialmente entre los jóvenes”* (Szasz, 2001, p. 108).

Ese mismo año, el avisado Dwain Esper pone en circulación un cortometraje titulado *Sinister Menace*. Según se informaba en los créditos iniciales, la película estaba basada en un documental proporcionado por el Gobierno de Egipto y había sido mostrada en el llamado “Convenio para la supresión y tráfico ilícito de drogas nocivas”, celebrado en Ginebra durante el verano de 1936 por Harry J. Anslinger. Sin embargo, según algunos autores resulta bastante improbable que el principal cruzado antidroga del país se prestara por aquel entonces a exhibir cualquier obra de Dwain Esper (Stevenson, 2000, p. 28). Además, según afirman dichas fuentes, dada la legendaria

propensión de Esper a la exageración y a la mentira, resulta bastante factible que no se tratara más que de una treta para justificar el comprometido contenido de la película ante un nuevo público concienciado por la nueva prohibición y aportar así cierta seriedad al asunto que le permitiera vender su producto como un film didáctico. Al fin y al cabo, estamos hablando del cineasta *exploit* más conciencizado y persistente de todos los que fueron.

*Sinister Menace* fue exhibido en tiempos en que ir al cine era ya un acontecimiento popular y las sesiones estaban compuestas por programas dobles de películas que tenían como complemento algún corto de dibujos, el noticiario, los *trailers* de los próximos estrenos y eventualmente algún cortometraje. En el mismo año y ese mismo ambiente de los programas dobles surgió también un corto de 5 minutos llamado *Chinese Justice* (1937), producido por Mink de Ronda y Sent Art Pictures, en el que se trataba, con el tono sensacionalista característico de las producciones de la época, el problema del opio en China y cuyo principal reclamo era mostrar las ejecuciones públicas de seis narcotraficantes chinos condenados. En definitiva, *Chinese Justice* fue una precursora de las *snuff-movies* (Stevenson, 2000, p. 31).

En 1938, Esper mostró *Marihuana* y sus variaciones de *Reefer Madness*, films que pagaron su pan durante los años de clandestinidad, ante el *Motion Picture Production Code* en un intento perdido de antemano por conseguir el sello de aprobación. La respuesta de los censores, comunicándole que se le había denegado el sello que aprobaba la distribución legal del film, fue la siguiente:

*“Una sección del Código proclama que el tráfico ilegal de drogas jamás debe ser presentado. Éste es el tema central de su historia [...] Otra sección del Código especifica que conductas excesivas como besos y abrazos lujuriosos o posturas y gestos sugestivos no deben ser mostrados. Las distintas secuencias de la fiesta en la playa, donde aparecen chicos y chicas jóvenes bajo la influencia de las drogas, revolcándose los unos en brazos de los otros, exhibiendo en demasía sus temperamentos y dando rienda suelta a sus pasiones, las consideramos una violación de esta sección”* (Stevenson, 2000, p. 31).

## 2.2.6 La representación de las drogas durante la Segunda Guerra Mundial y la posguerra

El ataque de la aviación japonesa a Pearl Harbor, en diciembre de 1941, fue el detonante para que el ejército de los EEUU tomase parte activa en la Segunda Guerra Mundial. Es sabido que durante los años de contienda fueron muchos los directores de Hollywood que fueron al frente a grabar documentales de arenga patriótica y pro-bélica para la serie *Why We Fight?* (1942-45), entre ellos algunos como Frank Capra, John Ford, John Huston y William Wyler. Esta propaganda intoxicó también al cine de ficción *made in Hollywood* que en estos años dispuso obras destinadas a alentar el ánimo de los buenos americanos unidos en la lucha contra los nazis. Ya fuera en films bélicos, de intriga y aventuras, de suspense e incluso en películas cómicas, durante este periodo la guerra contra los nazis era el telón de fondo en todos ellos (Torreiro, 1996, pp. 46-48).

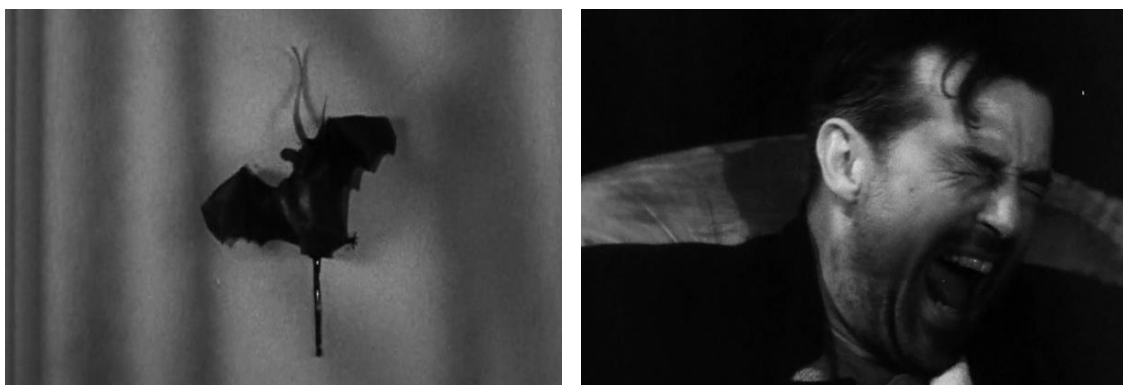
Si la Segunda Guerra Mundial originó mutaciones en la temática de las películas de los grandes estudios clásicos, en el terreno del cine “subterráneo” también se dieron algunos cambios. El público americano de los años cuarenta estaba unido contra un enemigo común, los nazis comandados por la icónica figura de Adolf Hitler. Así fue como los villanos de las películas *exploitation* empezaron a hablar con marcado acento teutón. Los malvados nazis hicieron su primera aparición en el terreno del cine *exploitation* el mismo año 1941, lo cual dice mucho acerca de la agilidad de sus artífices para adaptarse a las nuevas modas. Dicho debut se produjo en el film *Devil's Harvest* (1941), de J.D. Kendis, donde los maquiavélicos nazis tomaban el relevo de los desalmados narcotraficantes en la función de suministrar drogas a los adolescentes americanos (Stevenson, 2000, p. 33).

Una vez finalizada la contienda bélica, en 1946, el Código Hays fue modificado pero no se liberalizó y la política sobre el tratamiento de los narcóticos en las películas permaneció firme durante los años de posguerra. Así rezaba el nuevo *Motion Picture Production Code* en relación a las drogas en el cine:

*“Las drogas ilegales no deben ser retratadas de tal manera que estimulen la curiosidad concerniente al uso o tráfico de tales drogas;*

*tampoco serán aprobadas escenas que muestren con detalle el consumo de drogas ilegales o sus efectos”* (Starks, 1982, p. 55; Stevenson, 2000, p. 34)

Ese mismo año, la película triunfadora en los Oscar fue *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), melodrama sobre el alcoholismo dirigido por Billy Wilder. El director austriaco-americano se valió de una iluminación fundamentada en el fuerte contraste entre luces y sombra tomada del cine negro, que a su vez la había heredado del expresionismo alemán, para mostrar la caída a los infiernos de un escritor malogrado a causa de su alcoholismo. *Días sin huella* huye, sin embargo, del sensacionalismo que caracterizaba a las películas *exploitation*. Para empezar, Wilder recurre a elegantes elipsis para hacernos ver que el protagonista ha bebido en exceso. Verbigracia: nos muestra un plano del círculo que ha dejado el vaso en la barra tras beber el primer trago y hace un fundido en negro que vuelve a abrir a continuación con el mismo plano, sólo que esta vez la barra está plagada de circulitos. De esta manera, Wilder consigue hacer saber al espectador la condición de alcohólico del personaje sin la necesidad de mostrar cómo toma una copa tras otra. La sutileza de Wilder a la hora de abordar el tema no disminuye un ápice su crudeza al mostrar las consecuencias del alcoholismo. El *delirium tremens* sufrido por Ray Milland es posiblemente una de las primeras representaciones visuales serias, pese al componente ciertamente histriónico de la secuencia en cuestión, del alcoholismo dentro del sistema de estudios.



Representación del delirium tremens en *Días sin huella* (*The Lost Weekend*, 1945), de Billy Wilder

En 1948, solo dos años después del dictado propuesto en el nuevo Código acerca de la representación del consumo y los efectos de las drogas en la pantalla, el texto era obviado para dar cabida en las salas de exhibición a *To the Ends of the Earth* (1948), un

*thriller* de acción dirigido por Robert Stevenson en el que unos heroicos agentes antinarcóticos combatían a una organización de poderosos narcotraficantes que operaba por todo el mundo. La película fue estrenada sin problemas y obtuvo un gran éxito en salas comerciales. Sin duda, el hecho de que el film fuera un proyecto apoyado por Harry Anslinger a través de la Oficina de Narcóticos que dirigía fue clave para que Joe Breen no pudiera negarle el sello para su exhibición (Starks, 1982, p. 55; Stevenson, 2000, p. 34). La puerta se abrió de golpe para el tratamiento, aunque con reservas, del tema de las drogas en Hollywood. Siempre y cuando se hiciera un retrato extremadamente demacrado de las consecuencias del consumo de estupefacientes y las conclusiones morales al respecto estuvieran fuertemente indicadas, es decir, juzgaran sin ningún tipo de ambigüedad los peligros de las drogas.

Al año siguiente, otra película que recuperaba el espíritu sensacionalista del cine *exploitation* fue *She Should'a Said No-But She Didn't* (1949), también distribuido con el nombre de *Wild Weed*, dirigido por Sherman Scott y protagonizado por Lila Leeds. Leeds era una joven actriz fichada por la Metro-Goldwin-Mayer que había tenido pequeños papeles, la mayoría de ellos sin acreditar, en algunos títulos menores del estudio, hasta que fue arrestada junto a Robert Mitchum por posesión de marihuana. Tras conocer la noticia de su detención, la MGM rompió su contrato y la posibilidad de desarrollar una carrera en los grandes estudios se fue al traste. Sin embargo, el magnate del cine subterráneo Kroger Babb aprovechó la repentina popularidad de esta *starlette* oculta entre bambalinas para sacar tajada y darle el papel protagonista en el film de Scott.



Lila Leeds en *She Should'a Said No-But She Didn't* (1949, aka *Wild Weed*)

La película explotaba la imagen de “mala mujer”, adicta a las drogas y sexualmente promiscua que el americano medio se había hecho de Lila Leeds después de hacerse pública la historia de su arresto en las páginas de la prensa amarillista. La historia de la película, además, adapta la fórmula *exploit* más clásica: chica que trabaja como corista para pagar los estudios a su hermano, finalmente las malas compañías propias de su oficio la hacen caer en el infierno de las drogas y, consecuentemente, en el libertinaje y la delincuencia. El hermano de Anne Lester, así se llama el personaje interpretado por la voluptuosa Leeds, decide ahorcarse al no poder soportar la vergüenza que le supone sorprenderla vendiendo drogas y la chica sintiéndose culpable por la muerte de su pariente opta por entregarse a la policía. *She Should'a Said No* obtuvo el certificado “B” y fue un éxito que recorrió todo el país. Lila Leeds se convirtió en una efímera estrella de los circuitos subterráneos y estuvo girando por los EEUU haciendo acto de presencia en algunas proyecciones de medianoche. Años más tarde, Leeds abrazaría la religión en un acto redentor típicamente *exploit* (Stevenson, 2000, pp. 34-35).

### **2.2.7 Años 50 y años 60: la obsolescencia del Código**

En los últimos años 50, la influencia del cine europeo, principalmente del neorrealismo italiano y de autores existencialistas como Ingmar Bergman, entró en los EEUU a través de los circuitos de arte y ensayo. Estas películas tremendamente innovadoras en lo formal y en lo temático hicieron reflexionar a los directores americanos acerca de la legitimidad de un Código que coartaba su creatividad imponiéndoles enmiendas morales bastante obsoletas que les impedían avanzar en la dirección que estaba tomando el cine en el Viejo Continente.

Pero si las reglas del juego estaban cambiando, los viejos cineastas *exploitation* como Dwain Esper no tenían noticia de ello. En 1955, Esper estrenó *The Pusher* (en jerga, “El camello”) donde remontaba sus films de la década de los 30, fundamentalmente *Marihuana*, con imágenes añadidas de una supuesta autoridad que leía un texto anti-droga mientras aparecían breves cortes de fotos de plantas de marihuana y monstruosas miradas transformadas por la droga. Mientras estas imágenes se sucedían, la voz en off de Timothy Farrell, actor *exploitation* y habitual de los films de Ed Wood, narraba sus dramáticas experiencias como traficante e intentaba ser el hilo



conductor que diera cierta unidad a tan confuso pastiche fílmico. Pero eran otros tiempos y *The Pusher* era demasiada ingenua para el público de 1955, que tenía otras demandas que no se harían esperar. Recordemos que ese mismo año se estrenaba la primera película que trató el problema de la drogadicción de manera seria, *El hombre del brazo de oro*, de Otto Preminger.

La película de Preminger violaba explícitamente los dictados impuestos por el Código Hays acerca de la representación del uso de narcóticos en la pantalla. Joe Breen se retiró por aquel entonces, pero su sucesor Geoff Shurlock votó contra la concesión del sello al film. Sin embargo, para sorpresa de Shurlock, la Legión por la Decencia, la cual había divulgado sus propias listas de clasificaciones, solo emitió una displicente clasificación B, que calificaba *El hombre del brazo de oro* como “moralmente cuestionable”, en lugar de la esperada C, que equivalía a “censurada”. Como afirma Jack Stevenson: “*Se estaban empezando a formar grietas en la hasta entonces relativamente sólida roca de la política concerniente a las representaciones del uso de drogas*” (2000, p. 39).

Por su parte, en 1956 la Junta de Censura del Estado de Maryland requirió la eliminación de una escena de la película como condición para su exhibición en el estado, basándose en que “promovía y enseñaba el uso, o los métodos de uso, de narcóticos o drogas que crean dependencia”. Los censores se basaron en el hecho de que la película no había recibido el sello de aprobación por parte de la *Motion Picture Association of America*, cuyo Código de Producción, como sabemos, desaprobaba los films que retrataban “la adicción a las drogas”. El distribuidor del film, que era el propio Preminger, renunció al MPAA y apeló a los tribunales para revocar el fallo de los censores. El Tribunal de la ciudad de Baltimore confirmó la censura. Sin embargo, el tribunal de apelaciones de Maryland la revocó, sosteniendo que si bien la ley autorizaba a la censura de una película que “promoviera” el uso de narcóticos, no autorizaba la censura de una película que solo “tratara” sobre tal uso. Finalmente, se mostró en pantalla cómo el protagonista, interpretado memorablemente por Frank Sinatra, se baja la manga y ata una corbata alrededor de su antebrazo, mientras el traficante prepara la droga para inyectarle. No se nombra el tipo particular de narcótico, pero la imagen muestra la sustancia en polvo, la solución líquida, la cuchara, y la aguja hipodérmica. Vemos cómo el traficante se dirige hacia Frankie con la aguja llena. No se muestra la

inyección real, pero el espectador ve cómo la aguja se retira del brazo. También observamos cómo justo antes de sacar la aguja, Frankie tiene una ligera contracción facial que indica un ligero dolor del pinchazo, a lo que le sigue una completa relajación (Grazia y Newman, 1982, p. 249).

El hecho de que esta escena tan descriptiva pudiera aparecer en pantalla convierte *El hombre del brazo de oro* en un hito en lo que se refiere a la manera de abordar la representación de las drogas en el seno de Hollywood. Además, la película supone un cambio de perspectiva pues plantea el problema de la adicción como una enfermedad y no como una inmoralidad (Boyd, p. 57). De esta forma, Preminger enfoca la cuestión desde un punto de vista más realista que, por tanto, otorga una mayor mesura dramática al tema de la drogadicción. Nos encontramos ante un film con una dirección cuidada, un guión serio y un reparto muy solvente encabezado por una estrella de Hollywood como era Frank Sinatra (Markert, 2013, p. 24). El resultado obtenido gracias a estos aportes técnicos y artísticos está en las antípodas del exceso caricaturesco de las interpretaciones, los diálogos ridículos y la deslavazada realización que profesaban las manifestaciones cinematográficas sobre drogas surgidas en el ámbito *exploitation*.



*El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, 1955), de Otto Preminger

Sin duda, el hecho de que el propio Preminger, que entonces gozaba de una merecida fama en Hollywood, decidiera estrenar la película de manera independiente, aún sin contar con el sello aprobatorio de los censores, fue algo que abrió el camino para otros directores. Pero temiendo precisamente perder la autoridad si productores y directores independientes seguían el camino abierto por Preminger y optaban por saltarse el proceso para la obtención del sello de clasificación, la *PCA* adjuntó un apéndice al Código en diciembre de 1956 que autorizaba la representación

cinematográfica de temas como la drogadicción, la prostitución y los nacimientos, siempre y cuando estuvieran tratados respetando los límites del buen gusto. Por tanto, la trayectoria marcada por la película de Preminger fue fundamental para propiciar esta revisión más aperturista del Código de Producción (Maltby, 1996, p. 205; Stevenson, 2000, p. 39).

Aprovechando la senda abierta por el film de Preminger y con el nuevo apéndice del Código ya vigente, las *majors* no tardaron en realizar sus propias aproximaciones de los dramas humanos originados por la adicción a las drogas. En 1956, el eterno *outsider* Nicholas Ray dirigió para la 20th Century Fox, que fue el primer gran estudio en tratar el tema de la drogadicción, la película *Más poderoso que la vida* (*Bigger Than Life*), un melodrama con una magnífica utilización del cinemascope donde el siempre torturado James Mason (que también fue productor del film) encarnaba a un profesor que sufría desórdenes mentales tras hacerse adicto a la cortisona debido a un tratamiento experimental. Y de nuevo fue la 20th Century Fox la que en 1957 lanzó *Un sombrero lleno de lluvia* (*A Hatful of Rain*, 1957) de Fred Zinneman, un oscuro drama urbano sobre un adicto a la heroína que toma como base un gran éxito de Broadway y que se recrea sobre todo en el dolor producido por la abstinencia y carece de momentos “alucinados”. El *mainstream* abrazaba así la temática narcótica desplegando todo su oropel artístico para facturar films de *qualité* diseñados para un público exquisito.

Esta nueva apertura por parte del Código favoreció que la temática de las drogas abandonase la clandestinidad y proliferase sobre todo en el cine para consumo adolescente producido en la década de los 50, así como en el cine contracultural de los 60, cuyo éxito llegó incluso a empapar de LSD las películas producidas por las grandes *majors* en la siguiente década. La antigua tradición del *roadshow* de los años 30 y 40 se había extinguido. Sin embargo, su espíritu *exploit* fue reciclado por una nueva generación de cineastas independientes que supo ver en la juventud un nuevo mercado que estaba sin explotar. La exhibición de estos films baratos y realizados con gran rapidez estaba destinada a los autocines (*drive-in*) y las salas de sesión continua (*grindhouses*) que se convirtieron en los púlpitos de estos nuevos profetas del *exploit*.

Fue en este contexto donde aparecieron personajes como Roger Corman, Edward L. Cahn, Bert Gordon, Sam Arkoff y Jim Nicholson, que a través de pequeños

estudios como American International Pictures y Allied Artist crearon nuevos productos destinados a abastecer a un amplio mercado de adolescentes que habían sido ninguneados en las producciones de los grandes estudios. Así, comenzaron a hacer sus propios programas dobles de *teen movies* con los que cubrían el hueco dejado por Hollywood (Costa, 2004, pp. 99-103). Como afirmaba el propio Roger Corman:

*“La AIP comenzó a “fabricar” films para adolescentes con temas tópicos y escapistas. La creciente popularidad de los autocines contribuyó a abrir un nuevo mercado cinematográfico: el de la juventud rebelde. Durante años los estudios no percibieron- y si lo percibieron no le prestaron ninguna atención- que la TV había transformado los patrones de audiencia. Pero Jim Nicholson sí vio que la edad de los espectadores se desplazaba esencialmente hacia los jóvenes de entre 13 y 30 años, con una predominancia de los quinceañeros y los recién entrados en la veintena”* (Corman y Jerome, 1992, p. 69).

Una de las *teen movies* sobre drogas con mayor repercusión entre los jóvenes de finales de los años 50 fue *High School Confidential* (1958), dirigida por Jack Arnold, un cineasta de gran talento curtido en la ciencia-ficción de bajo presupuesto. Al comienzo de la película había una aparición estelar de Jerry Lee Lewis, uno de los más grandes ídolos de la juventud de la época, que tocaba al piano una versión incendiaria del tema homónimo al film. Los cameos de estrellas del rock’n’roll interpretando canciones se convirtieron en una de las señas de identidad de este tipo de películas, ya que permitían a sus artífices conectar mejor con el espíritu adolescente. *High School Confidential* fue extensamente criticada por la supuesta ambigüedad de su mensaje. Algunos críticos llegaron a tacharla incluso de apología de la drogadicción. La película fue producida por Albert Zugsmith que se especializó en films para adolescentes (Stevenson, 2000, pp. 40-41; Boyd, 2008, pp. 58,59, 115-116, 210).



*High School Confidential* (1958), de Jack Arnold

Por su parte, ese mismo año Orson Welles volvió a Hollywood tras diez años de obligado exilio artístico para rodar el oscuro *thriller* fronterizo *Sed de mal* (*Touch of Evil*, 1958), para la Universal. Se trata de un perverso ejemplo de *cinéma noir* salpimentado con ciertos toques de *grand guignol*, en el que incluso tiene cabida una fiesta salvaje con moteras lesbianas y porros de marihuana. Resulta destacable aquí la aparición de las drogas como elemento lúdico en una producción, aunque fuera de serie B, auspiciada por una *major*, así como la presencia en la producción de nuevo de Albert Zugsmith (Stevenson, 2000, p.41).

Otro film contemporáneo de serie B que introdujo los efectos de las drogas en su trama fue *The Tingler* (1959), *cult movie* y auténtica leyenda del cine bizarro, dirigida y producida por William Castle. El científico encarnado por Vincent Price se inyectaba una dosis de ácido lisérgico en una secuencia que resulta ser la primera en mostrar los efectos del LSD en pantalla. La intención de Price era la de provocarse un “mal viaje” para sentir cómo el miedo, en forma de crustáceo asesino, se adhería a su columna vertebral, demostrando así una disparatada teoría que sirvió a Castle para obtener el que quizás sea su *gimmick*<sup>6</sup> más logrado (Hunter, 2000, p. 76).



*The Tingler* (1959), de William Castle.

Vincent Price también fue el protagonista de *Confessions of an Opium Eater* (1959), adaptación muy libre del célebre ensayo novelado en el que Thomas de Quincey exponía minuciosamente su adicción al láudano (De Quincey, 2002). La película, una

---

<sup>6</sup> Los *gimmicks* de Castle eran de lo más variado. Consistían en argucias publicitarias para atraer al público, pero además pretendían potenciar la experiencia lúdica del espectador traspasando la barrera de la pantalla. En los pases cinematográficos de *The Tingler*, Castle llevó al paroxismo el ejercicio metalingüístico colocando bajo algunas butacas artilugios eléctricos que vibraban cuando se llegaba al clímax del film: entonces la criatura entraba en una sala de cine, la pantalla quedaba en negro durante unos instantes y se podía oír la voz de William Castle advirtiendo al público que gritase, pues era la única forma de espantar al miedo.

vez más, fue producida por el ocupadísimo Albert Zugsmith, que en esta ocasión también se puso tras la cámara, y constituye una de las más bizarras y notables cintas sobre drogas realizadas en esta época de transfiguración del *exploit*. Para este film, Zugsmith recuperó esa tradición iconográfica tan asociada al *exploit* clásico que vincula el exotismo oriental con los oscuros ambientes del opio (Stevenson, 2000, pp. 42-43)

Ese mismo año de 1959, vio la luz la primera edición de *El almuerzo desnudo* de William S. Burroughs en Francia (cuya adaptación cinematográfica, realizada por David Cronenberg en 1991, merecerá un apartado especial dentro de esta tesis). Y si anteriormente citábamos *Días sin huella* (1945) como ejemplo modélico (y hasta entonces inexistente) de lo que debía ser una representación seria del problema del alcoholismo en la gran pantalla, no sería justo olvidarse de otro título de no menos calidad artística e integridad moral en su retrato de la adicción al alcohol. Se trata de *Días de vino y rosas* (*Days of Wine and Roses*, 1963), todo un clásico dirigido por Blake Edwards y protagonizado por el matrimonio de borrachos, en la ficción claro está, formado por Jack Lemmon y Lee Remick. Tras esto, comenzaban los lisérgicos años 60 y la eclosión multicolor del LSD era inminente.

### **2.2.8 La psicodelia como nuevo paradigma del *exploit* alucinado: LSD, filtros multicolor y luces estroboscópicas**

En 1943, Albert Hoffman ya había logrado la primera síntesis química del LSD. Sin embargo, no fue hasta mediados los años 60 cuando el invento gozó de una mayor popularidad al ser reivindicado por el hippismo como una revelación casi religiosa. Precisamente, esa eclosión del LSD como droga ritual del movimiento contracultural fue una de las razones, cuando no la razón principal, por las que se prohibió su uso en octubre de 1966. El profeta principal del LSD fue Timothy Leary, psicólogo y discípulo de Aldous Huxley, que realizó sus primeros experimentos con LSD en la Facultad de Psicología de la Universidad de Harvard y tras ser despedido de sus labores docentes acabaría convirtiéndose en un famoso gurú del ácido al que acudían las personalidades más célebres para que les guiara en sus viajes iniciáticos. No menos importante en la función de transmisor de las bondades del LSD fue Ken Kesey, autor de importantes novelas contraculturales como *Alguien voló sobre el nido del Cuco* o *A veces un gran impulso*, que amplió la escala de las tomas colectivas de Leary convirtiendo el LSD en

todo un fenómeno (compartido) de masas. La diferencia entre ambos, como bien afirma Antonio Escotado, consistía en la postura que tomaban ante la droga:

*“Si Leary preconizó la LSD como sacramento de un culto salvífico, Kesey puso en marcha fiestas profanas donde el fármaco se tomaba porque sí, para experimentar la alegría del movimiento, la vida en acción. [...] el punto de contacto era un común rechazo ante la lógica de dominio indicada genéricamente como Sistema”* (2004c, p. 67).

De manera que la cultura del LSD estaba en pleno fervor cuando Roger Corman se decidió a plasmar en celuloide un viaje de ácido, puesto que conocía el contexto cultural de la época y sabía que era el momento adecuado para llevar a cabo tal experimento fílmico obteniendo, además, una cuantiosa taquilla. Hemos de apuntar que Corman acababa de obtener un gran éxito con *Los Ángeles del Infierno* (*The Wild Angels*, 1966). Esta película, la más exitosa de la AIP hasta la fecha, se apuntaba al carro contracultural en boga recogiendo buenas críticas, así como pingües beneficios económicos. El film incluía una fiesta salvaje con los tres ingredientes básicos de toda *exploit party*: violencia, sexo alocado y drogas (alcohol, heroína y marihuana, entre otras). A esto había que añadirle unas cuantas banderas con esvásticas, la profanación de un cadáver, el destrozo de una iglesia y la humillación pública de un sacerdote para completar el listado de “necesarios” desvaríos presente en la caótica celebración funeraria llevada a cabo por los ángeles del infierno.



Cartel promocional de *Los Ángeles del Infierno* (*The Wild Angels*, 1966), de Roger Corman

Así fue como el mal llamado “Rey de la Serie B”, pues como él mismo afirma cuando comenzó a hacer películas la Serie B ya había dejado de existir, se decidió a hacer *The Trip* (1967), como él mismo comenta:

*“Para mi siguiente proyecto con la AIP buscaba una variante sobre el tema del bandido/antihéroe contemporáneo que tan eficazmente había personificado Peter Fonda y que era tan claramente comercial”* (Corman y Jerome, 1992, p. 196).

Dichas declaraciones no nos hacen amparar la menor duda acerca del fin que perseguía Corman con este nuevo proyecto, tal y como él mismo prosigue:

*“Tras algunas deliberaciones, Jim Nicholson y yo convinimos en desarrollar otro tópico: un viaje en alas del LSD. Era el año 1967, y decidimos reincidir con Peter, aquel actor tan sobrado de inteligencia y sensibilidad. El LSD, la hierba, el hachís, la velocidad la droga dura y el movimiento hippie, el amor libre, la automarginación de un mundo y sintonización en otro formaban parte de la conciencia omnipresente de rebeldía contra el Sistema y la ley que impregnó el país en los días de Vietnam. Cada vez eran más numerosas las personas ‘rectas’ que renunciaban a todo para actuar a su albedrío. Yo deseaba contar su historia como una odisea de ácido”* (Corman y Jerome, 1992, pp.196-197).

Lo primero que decidió Roger Corman fue probar el LSD para vivir la experiencia que después habría de trasladar a imágenes. Chuck Jones, guionista de *Los Ángeles del Infierno*, escribió un primer tratamiento que fue rechazado. Finalmente, Corman recurrió a Jack Nicholson como guionista, dada su condición de psiconauta iniciado en el LSD y porque contaba con su confianza, pues anteriormente había escrito un par de guiones para él<sup>7</sup>. El resultado es un *collage* de imágenes pretendidamente alucinatorias ensambladas mediante un montaje frenético que combina la estética psicodélico-colorista de la época, con una insólita influencia de Ingmar Bergman,

---

<sup>7</sup> Nicholson escribió y actuó en el *thriller Viaje a la ira (Flight to Fury, 1964)* y el *western Forajidos salvajes (Ride in the Whirlwind, 1966)*, ambos dirigidos por Monte Hellman.



incluyendo una evidente referencia a *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1956) en la que no falta la personificación de la muerte luciendo pálido rostro y gesto severo, y ciertas reminiscencias visuales a su serie de películas de terror gótico basadas en relatos de Edgar Allan Poe, durante la parte del “mal viaje” situada en la Edad Media. Dentro de esta amalgama visual, destacan las siempre socorridas composiciones caleidoscópicas y las luces estroboscópicas multicolores proyectadas sobre los bailarines del Sunset Strip.



Para concebir las distintas secuencias alucinatorias que aparecen en *The Trip* (1967), Roger Corman decidió buscar inspiración experimentando con el LSD.

Es sabido que Corman fue quien otorgó su primera oportunidad a la nueva camada de cineastas que pronto se convertirían en los representantes más notorios del llamado Nuevo Hollywood. Pasaron por la “escuela Corman”, entre otros, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, Jonathan Demme, Robert Towne y Peter Bogdanovich. *Los Ángeles del Infierno* y *The Trip* ponen en contacto a Roger Corman con algunos de los miembros de esta nueva generación y suponen un prefacio de la inminente revolución

que producirá en el seno de la industria cinematográfica el éxito de *Easy Rider: Buscando mi destino* (*Easy Rider*, 1969). Este film inaugura una breve pero intensa etapa de renovación creativa y experimentación en el Hollywood de los años 70. No es casualidad que Peter Fonda, Dennis Hopper y Jack Nicholson, todos ellos implicados en el proyecto de *Easy Rider*, hubieran trabajado con Corman en *The Trip*<sup>8</sup> (Comas, 2009, pp. 43-45).

Sin embargo, un año antes de que el siempre atento Roger Corman avistara el potencial comercial que tenía la psicodelia, desde los márgenes del *underground* había surgido *Chappaqua* (1966, Conrad Rooks), el primer largometraje al que se puso la etiqueta de “cine psicodélico” (Boyd, 2008, p. 65). Escrito y dirigido por Conrad Rooks, una de las figuras más soterradas surgidas al amparo de la generación *Beat*, el film se vale de las experiencias del cineasta con las drogas, especialmente con el LSD, para componer un *trip* cinematográfico en el que el protagonista, interpretado por el propio Rooks, pasa por diversos estados alterados en el viaje que emprende hacia su proceso de rehabilitación. La estética del film, manifiestamente *amateur*, en sus momentos más lúcidos recuerda a los primeros films de John Cassavettes, mientras que cuando deriva hacia aquellas escenas más lisérgicas entronca con la escena más experimental del nuevo cine independiente americano. Es ésta una película de bajo presupuesto que, partiendo de las diversas formas de adicción a las drogas, deviene en síntesis fílmica de la psicodelia propuesta por la contracultura de los 60, que además tiene el interés documental añadido de captar los comienzos del hippismo en San Francisco y la escena *underground* neoyorkina.



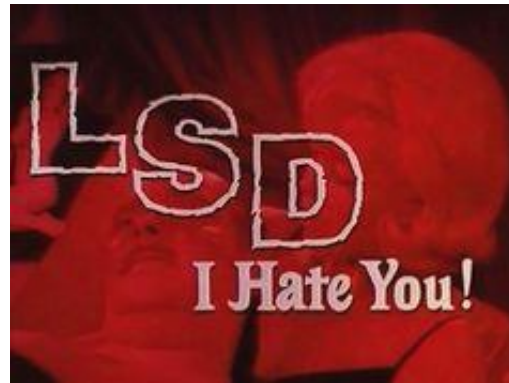
*Chappaqua* (1966), de Conrad Rooks.

---

<sup>8</sup> Peter Fonda protagonizó *The Trip*, Dennis Hopper además de actuar dirigió algunas secuencias en el desierto con la segunda unidad y Jack Nicholson escribió el guión basándose en sus propias experiencias lisérgicas. Posteriormente, Hopper y Fonda se embarcaron juntos en el proyecto de *Easy Rider*: escribieron el guión conjuntamente, Fonda la produjo y Hopper debutó tras la cámara. Por su parte, Jack Nicholson fue llamado para interpretar un papel secundario. Para una mayor profundización en los avatares de esta producción que cambió Hollywood resulta recomendable la lectura de BISKIND, Peter: *Moteros tranquilos, toros salvajes*, Anagrama, Barcelona, 2004.

En este sentido, es de destacar también la extraordinaria labor del camarógrafo Robert Frank en la película, cuya capacidad para fotografiar ciertos lugares míticos de la ciudad de Nueva York añade más valor histórico al resultado final. A lo largo de su metraje, desfilan por el film numerosas figuras de la contracultura y la vanguardia más subterránea asociados de una u otra forma a la filosofía lisérgica, algunas de ellas tan emblemáticas como William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Ravi Shankar (que compuso la banda sonora) o el gurú Swami Satchidananda. Cargada de simbolismo y verdaderamente excesiva en sus propuestas, el film supone una extraña amalgama de surrealismo, espiritualidad y contracultura que, sin embargo, no fue entendida por la sociedad norteamericana, ya que no tuvo distribución en los EEUU pese a hacerse con el Premio Especial del Jurado en el Festival de Venecia. Con respecto a las secuencias “alucinadas” que aparecen en el film, Rooks utiliza un modelo estético que sería muy socorrido durante los 60: imágenes sobreimpresionadas, luces de neón y cámara trémula.

Entre 1967 y 1970, debido al furor del LSD, se inicia también un subgénero que podríamos denominar *exploit* lisérgico y contracultural, en el cual se sustituye la antigua visión moralizante del *exploit* de los años 30 por una nueva actitud crítica hacia el Sistema que reivindica la libertad del individuo a través de una revolución juvenil. Entre los títulos pertenecientes a esta corriente destacarían: *Wild in the Streets* (1968), de Barry Sheer, fantasía utópica de espíritu libertario muy afín a la moda contracultural de la época, en la que la juventud ha tomado el poder institucional convirtiendo las tomas de LSD y el rock’n’roll en los principales baluartes del Estado para desarrollar así una sociedad eminentemente hedonista; *The Love-ins* (1967), de Arthur Dreifus, inspirada en la figura de Timothy Leary; *The Hooked Generation* (1968), de William Grefe; *The Hallucination Generation* (1967), de Edward Mann, situada en España y rodada en blanco y negro, contiene una única secuencia en color que equivale al viaje de LSD de sus protagonistas; y el regreso del incombustible Albert Zugsmith con el que será su último film sobre drogas, *Movie Star, American Style or LSD, I Hate You!* (1967), comedia psicodélica con virados policromos en la que Zugsmith aprovecha la excusa de un psiquiatra que proporciona LSD a sus pacientes para filmar una sucesión de divertidos viajes de ácido.



Respectivos fotogramas de *The Hallucination Generation* (1967), de Edward Mann; y *Movie Star, American Style or LSD, I Hate You!* (1967), de Albert Zugsmith

A raíz del gran éxito de *Los Ángeles del Infierno* se realizan igualmente varias películas de motoristas en las que aparece tangencialmente el tema de las drogas. Entre los films de moteros producidos en este periodo cabría destacar títulos como *Satan's sadist* (1969), de Al Adamson, *Cycle Savages* (1969), de Bill Drame, *The Angry Breed* (1969), de David Commons, *Hell's Angels on Wheels* (1967), de Richard Bush, y, por supuesto, la ya citada *Easy Rider (Buscando mi destino)*, con la secuencia de un “mal viaje” en los carnavales de Nueva Orleans que, en una psicodélica “interpretación” del método Stanislavski, fue rodado mientras los actores estaban bajo los efectos de LSD.



*Easy Rider (Buscando mi destino)* (1969), de Dennis Hopper

### **2.2.9 Sobre cómo la cultura de las drogas llegó a Hollywood y las grandes *majors* se adentraron en el terreno del cine *exploitation***

La rebelión juvenil que se produjo en los EEUU hacia 1967 coincidió con la debacle del sistema de estudios clásico que venía augurada por la crisis que supuso la llegada de la televisión en los 50 para las grandes *majors*. El cine que hacían los grandes estudios en los años 50 y primeros sesenta daba la espalda a la juventud, que era un

público potencial. Así que los estudios hubieron de adaptarse a los nuevos tiempos y lo que hicieron fue volver la mirada a las temáticas tratadas por el cine independiente que tan buenos resultados estaba dando en taquilla, pero dotando a sus producciones de un presupuesto muchísimo más elevado. Roger Corman explica lo que pasó:

*“En esos tiempos, hablo de los 50 y los 60 y quizás también los primeros 70, los grandes estudios producían películas de alto presupuesto dirigidas a un público adulto, ignorando la evidencia de que el público mayoritario estaba compuesto cada vez más por adolescentes. Ésta es la explicación de por qué los cineastas independientes vivimos dos décadas de oro: concentrábamos nuestros esfuerzos en ese público mayoritario y desatendido, con películas cercanas a su sensibilidad y a su mundo. Hasta que las ‘majors’ se dieron cuenta e intentaron atraer a esos espectadores con películas caras” (Costa, 1992, p. 24).*

En este contexto histórico (y contracultural) surgen películas que buscan a toda costa la validación de un público joven y rebelde. Paramount produce *The President's Analyst* (1967), parodia del cine de agentes secretos muy en boga gracias al éxito de la serie de James Bond, en la que no faltan los personajes excéntricos, la sátira política, una dirección artística de estilo *pop-kitsch* muy del gusto “sesentero”, un greñudo (y revolucionario) James Coburn de protagonista y, cómo no, la ingesta de sustancias alucinógenas. La fórmula del film contracultural de estudio se repite, con algunas variantes, en todas las cintas de esta época.

*Skidoo!* (1968), del director Otto Preminger, por su parte, se revela como un sorprendente musical episódico que cuenta con la presencia de un buen número de personajes populares, aunque ya algo añejos por aquel entonces. Entre otras *celebrities*, desfilan por su metraje Groucho Marx, que se despidió de la gran pantalla interpretando al mismísimo Dios, Jackie Gleason, Burgess Meredith, Mickey Rooney, Cesar Romero y Carol Channing. Con *Skidoo!*, la comedia sobre drogas de policromía desatada se instala definitivamente en el *mainstream*. Otto Preminger, como ya hiciera Roger Corman, también viajó en alas del LSD con la intención de documentarse para su película (Stevenson, 2000, pp. 50-51; Boyd, 2008, pp. 71, 73, 74, 211). Ese mismo año, Columbia estrenó *Head* (1968), otro de los guiones “alucinados” de Jack Nicholson. Se

trata de la típica película psicodélica de situaciones incoherentes y ambiente pop. También hay en ella un buen número de cameos estelares. Pasan por allí Victor Mature, Teri Garr, Dennis Hopper, Frank Zappa y, claro está, Jack Nicholson. El film fue dirigido por Bob Rafelson, también co-guionista, y protagonizado por el grupo musical The Monkees, banda creada por el propio Rafelson como un producto para la televisión, que gozó de una gran popularidad en los 60 gracias a éxitos como *I'm a Believer*, *Last Train to Clarksville* y *Daydream Believer* (Stevenson, 2000, p. 51).



Imágenes de *Skidoo!* (1968), de Otto Preminger y *Head* (1968), de Bob Rafelson

Como hemos visto, durante la década de los 60 el uso de determinadas drogas, especialmente de la marihuana y el LSD, fue abiertamente reivindicado por el sector más progresista de la sociedad estadounidense. Asimismo, estos nuevos hábitos de consumo tuvieron su reflejo en la siempre atenta industria cinematográfica, que concibió las *head movies*, películas en las que por encima de la cuestión narrativa, prevalece una especial destreza cinemática que estimula la fascinación sensorial hasta niveles extremos. Esto las convierte en experiencias audiovisuales especialmente adecuadas tras haber consumido algún tipo de droga alucinógena. En un artículo para *The Nation*, el crítico J. Hoberman se refiere a este tipo de visionado como “*a stoned contemplation of the big screen*” y cita *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), de Stanley Kubrick, y *El topo* (1970), de Alejandro Jodorowsky, como *head movies* paradigmáticas de la época. Si bien es cierto que diferencia entre las que, en su opinión, perduran como grandes clásicos después de verlas sin estar bajo los efectos de las drogas, caso de la obra de Kubrick, y las que por el contrario revelan su condición de fraude al enfrentarse a ellas sin alucinógenos de por medio, caso del film de Jodorowsky (Hoberman, 2013).



El aterrizaje en Marte es uno de los momentos más psicotrópicos que nos aguarda tras la experiencia del visionado de *2001: Una odisea del espacio* (1968), de Stanley Kubrick.

En 1969, sin embargo, Richard Nixon se instaló en la Casa Blanca y su política ultraconservadora inauguró una época negra en la historia de Norteamérica que culminaría con su dimisión en 1974 tras el escándalo Watergate. El 15 de agosto de 1969, el Festival de Woodstock supuso el cénit y, por tanto, el comienzo del declive de los “hijos de las flores”. El momento quedó inmortalizado en el documental *Woodstock* (1970, Michael Wadleigh). Pocos meses después, el 6 de diciembre del mismo año, unos Rolling Stones en la cresta de la ola encabezaron el multitudinario Altamont Speedway Free Festival, un intento de remedar el espíritu libertario de Woodstock que terminaría en desgracia con la muerte de Meredith Hunter a manos de los *Hell Angels*, contratados por la organización para encargarse de la seguridad del evento. De esta manera, el Festival de Altamont dio carpetazo definitivo al “buen rollo” generalizado que había imperado en los años 60 e impuso el carácter sombrío que cubriría gran parte de la década de los 70. El azar quiso que este aciago fin de una era fuera documentado por los hermanos Maysles en la película *Gimme Shelter* (1970, Albert y David Maysles, Charlotte Zwerin) (García Chillerón, marzo 2009). El crítico musical Greil Marcus ha sabido transmitir en pocas palabras la sensación de desencanto que supuso para aquella generación este cambio de ciclo histórico marcado por la irrupción radical de una violenta realidad que se mostraría inmisericorde a lo largo de la siguiente década:

*“Había sido una buena época, con muchas oportunidades aprovechadas y otras que se saldaron con fracasos, pero se había acabado, sus rescoldos ya se estaban apagando y se había agotado a sí misma. (...) A algunos de los héroes y heroínas de la era que ya quedaba atrás solo les quedaban uno o dos años de vida. Algunos de los héroes políticos ya*

*habían sido asesinados. De hecho, habíamos ido demasiado lejos sin conseguir llegar a ninguna parte”* (Marcus, 2014, p. 74).

Con los años 70, por tanto, llegó el desencanto a la sociedad norteamericana. El hippismo se reveló como una entelequia con fecha de caducidad. Como ya se anunciaba en el profético final de *Easy Rider*, la joven generación de las flores sucumbió ante la ignorancia de la América más profunda. El LSD, la hierba y las representaciones coloristas características de la década anterior dieron paso a la heroína, los fármacos y los oscuros ambientes urbanos en los 70. La celebración de la libertad y el amor representada por el LSD en las alocadas *head movies* de los 60 sucumbió ante films en los que la droga (en este caso la heroína) volvía a ser una amenaza que había que combatir o un ingrediente prohibido, ajeno a la sociedad bienpensante, característico de la subcultura *underground* que caminaba gustosa por el lado salvaje de la vida (Starks, 1982, pp. 67-69).

Resulta revelador para entender el nuevo clima en torno a las drogas que se vivía en Hollywood que uno de los films más exitosos de principios de la década fuera precisamente *French Connection*, *Contra el imperio de la droga* (*The French Connection*, 1971; William Friedkin), que ganó cinco Oscar (mejor actor, mejor director, mejor película, mejor montaje y mejor guión adaptado) e incluso tuvo una secuela: *French Connection II* (1975), de John Frankenheimer. Y en las antípodas de la visión que desde el *establishment* ofrecía el policíaco prohibicionista del emergente William Friedkin, se encuentra *Trash* (1970), producción *underground* de Andy Warhol, dirigida por Paul Morrissey y protagonizada por Joe Dallesandro donde se recrea de manera realista el estilo de vida escabroso de los adictos a la heroína del East Village. *Trash* es la segunda parte de una trilogía, completada por *Flesh* (1968) y *Heat* (1972), que vertía sus críticas precisamente contra una contracultura que había mutado en mercantilismo pop.

En 1970 se estrena también *Juventud pervertida* (*The People Next Door*, 1970), melodrama generacional que incide en la problemática de la droga en la juventud desde un punto de vista moralista. La película no incluye escenas de alucinación y se desarrolla de manera realista. El “mal viaje” se muestra aquí desde fuera del que lo sufre, con lo cual se priva al espectador de cualquier modo de empatía. En este caso, el



distanciamiento (moral y físico) con respecto al drogado se obtiene mostrando su delirio a través de las pupilas dilatadas de la joven adicta. El film se basa en una producción televisiva realizada dos años antes y, sin duda, esto se ve reflejado en su acabado formal, más cercano a la *tv movie* que a lo que consideramos “celuloide alucinado”. En esta línea aparecen también un par de títulos dramáticos con tendencia hacia un lacónico realismo urbano que pone su mirada en la superación yonki, pero que han sido objeto de una mayor atención crítica, como son *Nacido para ganar* (*Born to Win*, 1971), de Ivan Passer, y *Pánico en Needle Park* (*The Panic in Needle Park*, 1971), con un jovencísimo Al Pacino, de Jerry Schatzberg.



En la década de los 70, el realismo se impuso como tendencia en la visión de Hollywood sobre las drogas y la heroína se convirtió en la protagonista de muchos títulos. Fotogramas respectivos de *Nacido para ganar* (1971), de Ivan Passer, y *Pánico en Needle Park* (1971), de Jerry Schatzberg.

Con el éxito aún reciente de *Los Ángeles del Infierno* y *The Trip*, Roger Corman presenta *Mamá sangrienta* (*Bloody Mama*, 1970), que narra las tropelías de la familia de *gangsters* encabezada por `Ma´ Baker (Shelley Winters) durante la Depresión. La cinta es una de las últimas de Corman como realizador, y si la mencionamos aquí es para destacar el personaje del hijo drogadicto de `Ma´ Baker, interpretado por un jovencísimo Robert De Niro, que siempre fiel al método adelgazó 12 kilos para dar el tipo de yonqui. Y durante estos años, Bob Fosse suma dos interesantes propuestas que profundizan en la temática de las drogas asociadas al mundo del espectáculo: tanto *Lenny* (1974) como *Empieza el Espectáculo* (*All that Jazz*, 1979) se adentran entre bambalinas para ofrecer certeros retratos acerca de cómo la intensidad del propio espectáculo puede conducir a la adicción y sobre cómo ésta afecta a la propia obra del artista.

Por otra parte, en la década los 70 se produce un revival *hippie* mediante las adaptaciones cinematográficas de obras que previamente habían triunfado en Broadway. Es el caso de *Jesucristo Superstar* (*Jesus Christ Superstar*, 1973), revisión *hippie*, aunque no por ello menos pro-cristiana, de la vida de Jesucristo, en la que no aparecen para nada las drogas; y de la mucho más lisérgica *Hair* (1979), del director Milos Forman, que venía de adaptar con gran éxito la obra del otrora gurú del ácido Ken Kesey, *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, 1975). *Hair* incluye una ingesta masiva de LSD y es un canto nostálgico a la extinta etapa psicodélica con algunas secuencias alucinatorias muy elaboradas. Sin embargo, el revival *hippie* que impregna el espíritu de *Hair* se ve ennegrecido por la presencia de la guerra del Vietnam que sobrevuela amenazante durante todo el metraje de la película.



Ingesta de LSD y secuencia lisérgica de *Hair* (1979), adaptación del musical homónimo dirigida por Milos Forman.

También en las postrimerías de los 70 la pareja cómica formada por Cheech y Chong, que a lo largo de la década se habían labrado un reconocimiento como comediantes recorriendo los clubs de todo el país y habían vendido millones de discos con sus shows, protagonizaron, escribieron y dirigieron *Como humo se va* (*Up in Smoke*, 1978), primera de una larga serie de *buddy movies* plagadas de humor “fumeta” que plantarían el germen para una cierta rama de la Nueva Comedia Americana en los primeros 2000. Aunque, sin lugar a dudas, si hay alguna película de esta etapa que entra por derecho propio en el panorama del “celuloide alucinado”, aunque temáticamente no esté adscrita a él, esa es *Apocalypse Now* (1979). En este film, Francis Ford Coppola adaptó *El corazón de las tinieblas*, trasladando la acción de la novela de Joseph Conrad, como es sabido, de la Africa colonial de finales del siglo XIX a la guerra de Vietnam.



Secuencia inicial de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola

La película constituye uno de los clásicos modernos de la historia del Hollywood posclásico, amén de una de las más profundas reflexiones acerca de los horrores de la guerra que haya dado el cine. En ella se narra el viaje físico (y mental) del capitán Willard, interpretado por Martin Sheen, para llevar a cabo la misión de eliminar al enloquecido coronel Kurtz (Marlon Brando). La puesta en escena de la secuencia final, en la que Willard (en una regresión al estado primitivo del hombre) ajusticia a Kurtz, es un *tour de force* de abstracción/narración cinematográfica: Coppola alterna, mediante un montaje paralelo, la muerte de Kurtz con el sacrificio ritual de una vaca, lo cual remite al espectador a la condición de la muerte como acto atávico de la especie humana. La canción *The End* de The Doors, que actúa como profética banda sonora, aporta a la secuencia una mayor irrealidad, dotándola de la sensación del delirio que, sin duda, Willard padece en el momento del acto ritual (el sacrificio). El grado alucinatorio del film invade incluso los títulos de crédito finales que se exponen sobre unos poéticos planos de las explosiones de napalm que hipnotizan al espectador, impidiéndole abandonar este estado siquiera cuando la pantalla se ha vuelto negra. Por tanto, *Apocalypse Now* es uno de los pocos films cuyo visionado resulta tan intenso para el espectador que en sí mismo es una experiencia psicotrópica, aunque temáticamente solo aborde las drogas de forma tangencial.

### **2.2.10 Años 80 y 90: La llegada de la posmodernidad y su influencia en la representación cinematográfica de los efectos de las drogas**

Con toda seguridad, el estupefaciente con mayor protagonismo en el cine de los 80 es la cocaína. Esto era una traslación del ambiente que se vivía en el Hollywood de aquella década, marcada por los dos mandatos presidenciales de Ronald Reagan (1981-1988), durante los que se potenció un liberalismo económico despiadado que marcó el ritmo desenfrenado de aquellos años. Esta feroz política económica terminó con el antiguo sistema de estudios que fueron absorbidos por grandes compañías internacionales ajenas al negocio del cine que, por supuesto, impusieron nuevas reglas basadas únicamente en las ganancias recibidas. Este ambiente agresivo se trasladó a la propia forma de hacer cine que mutó radicalmente para adaptarse a los nuevos tiempos. De esta manera, en aquellos años el cine sufrió una nueva transformación impulsada desde el *mainstream* cuyo principal rasgo de estilo se manifestó en la multiplicación del número de planos por película, acortando en consecuencia la duración de los mismos. El cine asumió así el nuevo lenguaje del videoclip propagado por la cadena MTV en una transferencia que, para bien o para mal, reformuló/alteró el decurso de las películas y dio nacimiento al espectador “posmoderno”.

Esta velocidad hace que sea raro el film de esta década, sobre todo si se trata de un *thriller*, en el que no aparezca alguien esnifando cocaína. El paroxismo por esta afición lo retrató Brian de Palma en *El precio del poder* (*Scarface*, 1983), *remake* del clásico de Howard Hawks, *Scarface, el terror del hampa* (*Scarface, Shame of a Nation*, 1932) (Lake-Benson, 2000, pp. 198-206), que supone además un claro ejemplo de lo que estamos hablando. De Palma presentó al mafioso cubano Tony Montana como un cocainómano enloquecido y horterero, y Al Pacino compuso para la ocasión uno de los personajes más excesivos de su carrera. Su Tony Montana es un histrión paranoico puesto hasta las cejas de cocaína que aviva su demencia y sus aires de grandeza enterrando la cabeza en una enorme montaña del mismo polvo blanco con el que se ganaba la vida. La tragedia griega y el *grand guignol* se fusionan en el hemoglobínico estallido final de esta película, que en una pirueta posmoderna reformula el clásico de Hawks para convertirlo en una desquiciada masacre de un hiperestilizado manierismo muy depalmano, pero también muy representativo de esa vertiente agitada del cine de los 80 que comentábamos antes.

Recién estrenados los 90, el neoyorkino Martin Scorsese conseguía provocar una idéntica sensación de ambivalencia en el espectador conjugando el humor y el patetismo en la representación del cocainómano Henry Hill (Ray Liotta) durante el frenético y perturbado tramo final del metraje de *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990). La magnífica puesta en imágenes que realiza Scorsese de los efectos de la cocaína (adicción, irritabilidad, cambios de temperamento, intranquilidad, paranoia, alucinaciones auditivas) supone un testimonio fílmico que solo podría haber rodado alguien como él, a cuya pericia para la narración visual se suma el hecho de haber sufrido en sus propias carnes dichos efectos<sup>9</sup>. En este sentido, el frenético montaje a ritmo del *Jump Into The Fire* de Harry Nilsson, la tensión que transmiten los alarmantes planos del helicóptero surcando los cielos, conjugados con la vertiginosa utilización del *zoom*, y los movimientos de *steadycam* que acompañan a la secuencia, componen una coreografía que resulta fundamental para transmitir al espectador la sensación de paranoia que se adueña del muy drogado Henry Hill ese “domingo 11 de mayo de 1980”.



---

<sup>9</sup> Scorsese comenzó a esnifar cocaína durante el titánico rodaje de *New York New York* (1977) para poder aguantar el duro ritmo de trabajo autoimpuesto por su actitud megalómana que no hacía más que acrecentarse con el consumo de droga. Tras el rotundo fracaso del film, vino la consiguiente crisis creativa y de ansiedad. Entonces, el director se sumió en un proceso autodestructivo que finalizó cuando, después de sufrir una hemorragia interna que casi se lo lleva por delante, encontró la redención en su siguiente (y catártico) proyecto de ficción, *Toro salvaje* (*Raging Bull*, 1980), ofrecido por su amigo Rober De Niro.



La paranoia originada por el consumo excesivo de cocaína en *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, 1990), de Martin Scorsese.

Otro cineasta neoyorkino que gusta de reflejar sus aficiones tóxicas en sus cintas es Abel Ferrara, a quien podría definirse como un extraño cruce entre Martin Scorsese, Dario Argento, Rainer Werner Fassbinder y Pier Paolo Pasolini. Destacan en el cine de Ferrara su predilección por las temáticas sórdidas y las historias de redención con final trágico. Las drogas y el sexo en las películas de Ferrara actúan como elementos autodestructivos (y autoimpuestos) que acompañan a sus obsesivos personajes en los hiperbólicos *via crucis* que el director suele asignarles. El ejemplo más evidente de esto lo tenemos en otro film de comienzos de los 90, *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant*, 1992), en el que Harvey Keitel interpreta a un policía corrupto, politoxicómano y católico que, tras obsesionarse con la violación de una monja, finalmente purgará sus culpas sacrificando su vida<sup>10</sup>. Otros acercamientos interesantes de Abel Ferrara a la querencia por las drogas son *The Addiction* (1995), *fantastique* existencialista donde el neoyorkino plantea una visión metafísica de la adicción estableciendo una metáfora entre la necesidad de los vampiros por satisfacer su ansia de sangre y la de los yonkis por conseguir su próximo chute, y *The Blackout* (1997), todo un *exploit* de autor sobre

<sup>10</sup> En el *remake* del film de Ferrara, *Teniente corrupto* (*Bad Lieutenant: Port of call New Orleans*, 2009), Werner Herzog cambió el final del film de Ferrara para adaptarlo así a sus intereses como autor: mientras el católico Ferrara considera la muerte como el único final posible para redimir al personaje después de un largo vía crucis, el cínico Herzog prefiere que el teniente interpretado por Nicolas Cage no solo salga indemne de sus numerosos pecados, sino fortalecido y victorioso.

las consecuencias que tienen los vacíos mentales (pérdidas absolutas de memoria) provocados por las desmedidas noches de juerga de su protagonista.

Entretanto, un joven cineasta llamado Gus Van Sant había sorprendido a propios y extraños pocos años antes con *Drugstore Cowboy* (1989). Se trataba de su segunda película como director, tras su prometedor, aunque poco conocido, debut *Mala noche* (Ídem, 1986), y obtuvo bastante repercusión crítica y comercial, teniendo en cuenta que se trataba de una producción totalmente independiente. El film adaptaba una novela inédita de tintes autobiográficos escrita por el convicto James Fogle, que escribió el manuscrito en la cárcel en 1977 y cuando se estrenó la película aún permanecía entre rejas. La novela y la película narran la vida de crimen y la posterior redención de un yonki, interpretado por Matt Dillon, que lidera una banda de heroinómanos que se dedica a asaltar farmacias y robar en hospitales para alimentar su adicción. El estilo seco y cortante que aporta Van Sant a sus imágenes transmite con gran naturalismo la existencia angustiosa e itinerante de estos *outsiders* obligados a vivir en la carretera, sin privarla por ello de cierto romanticismo cercano al movimiento *Beat* que incluye la aparición estelar de William S. Burroughs, haciendo el papel del que fuera iniciador de Bob Hughes, el personaje de Matt Dillon, en la heroína.



William S. Burroughs y Matt Dillon en *Drugstore Cowboy* (1989), de Gus Van Sant.

La intervención del autor de *El almuerzo desnudo*, del que Van Sant había adaptado previamente un breve relato en su cortometraje de iniciación *The Discipline of D.E* (1982), aporta una reflexión extremadamente lúcida sobre la condición de las drogas como chivo expiatorio en la sociedad contemporánea e introduce el tema del uso

de narcóticos como instrumento represivo en manos del control institucionalizado. La película está ambientada en los 70 y retrata de forma extraordinaria la vida de estos marginados en perpetua lucha por la supervivencia, sin caer en ningún momento en una visión moralista del tema. Como bien expone Gérard Imbert respecto a la intención de Van Sant al afrontar la casuística de la droga en el film:

*“Su envite es otro: mostrar los estragos invisibles, cómo unos cuerpos se ven poseídos (por la droga)/desposeídos (de sí mismos), literalmente enajenados (son otros) y doblemente: en su relación con el otro (la pareja de Bob, Dianne cuando quiere hacer el amor con él y éste no le hace caso, sino que sigue obsesionado por el próximo atraco) y en su relación con los otros (la desocialización que padecen, las derivas hacia la violencia ordinaria), con la subsiguiente pérdida de los límites”*  
(2010, p. 94).

### **2.2.11 Los herederos contemporáneos del *exploit* clásico**

La filmografía sobre drogas desde los años 90 hasta nuestros días parece haberse multiplicado, aunque también es cierto que son muy escasos los films que ofrecen una representación seria y reflexiva acerca de los efectos que producen las drogas. Por el contrario, en la mayor parte del cine comercial contemporáneo las drogas continúan siendo retratadas como una lacra social que destroza las vidas de aquellos que las consumen, manteniendo así una de las salvaguardas morales utilizadas por el *exploit* clásico para justificar sus sensacionalistas tramas. En este sentido, resultan especialmente ilustrativos algunos títulos del nuevo cine realizado en los 90 por (y para) afro-americanos concienciados como *New Jack City* (1991), de Mario Van Peebles, y *Camellos* (*Clockers*, 1995), de Spike Lee, ambos *thrillers* antidroga a la más vieja usanza, que reciclan la tradición *blaxploitation* de los 70 adaptando sus argumentos a la era del crack (Stevenson, 2000, pp. 60-62).

La lista de películas que se amparan en la trinchera del moralismo para ofrecer al mundo su visión sensacionalista y maniquea de las drogas en la actualidad es tan larga que sería tan arduo como innecesario realizar un listado prolijo de todos los títulos que la conforman, máxime teniendo en cuenta que no es ese el cometido de este estudio. De



manera que citaremos sólo algunos de los más conocidos de las últimas décadas, verbigracia: *Golpe al sueño americano* (*Less than Zero*, 1987, Marek Kanievski), *Noches de neón* (*Bright Lights, Big City*, 1988, James Bridges), *Alcohol y coca* (*Clean and Sober*, 1988; Glenn Gordon Caron), *Hasta el límite* (*Rush*, 1991; Lili Fini Zanuck), *Kids* (Ídem, 1995; Larry Clark), *Al final del Edén* (*Another Day in Paradise*, 1998; Larry Clark), *Hurlyburly* (1998, Anthony Drazan), *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, 2000; Darren Aronofsky) y *Spun* (Ídem, 2002, Jonas Akerlund), por citar unas pocas. Estas dos últimas serían, con diferencia sobre el resto, las más interesantes en lo que se refiere al tratamiento audiovisual que se proporciona a los efectos de las drogas en determinadas secuencias.

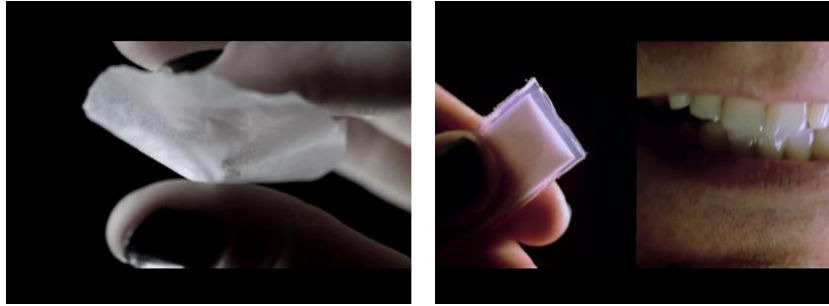
La adaptación que hace Darren Aronofsky de la novela de Hubert Shelby Jr, que co-escribe el guión junto al director, es un melodrama de estructura clásica en tres actos (verano, otoño e invierno) y vestido de artificio posmoderno que demoniza el uso de drogas de manera hiperbólica. El mensaje de la película es digno del *exploit* más sórdido y alarmista al respecto. Así, la historia narra de manera paralela la evolución de las distintas adicciones de Sara Goldfarb y de su hijo Harry (al que acompañan en sus andanzas su novia y un amigo) para concluir mostrando el deastroso final de cada uno de ellos: la madre (Ellen Burstyn) acaba en el manicomio a consecuencia de la esquizofrenia paranoica derivada de sus excesos con las anfetaminas que utiliza para adelgazar; al hijo (Jared Leto) le amputan el brazo gangrenado de tanto inyectarse heroína; la novia (Jennifer Connelly) se somete a todo tipo de vejaciones sexuales para costearse la droga; y el amigo (Damon Wayans) termina con sus huesos en la cárcel (Casas, Diciembre 2000, p. 19).

En lo referente a la representación que hace de los efectos de las drogas en pantalla, sin duda, los momentos más interesantes son los protagonizados por Sara Goldfarb. Aronofsky capta las diversas alteraciones sensoriales y físicas por los que pasa esta mujer en las distintas fases de su adicción. De esta manera, el director recrea la euforia inicial que le proporcionan las pastillas mediante una serie de planos acelerados que conforman un falso plano secuencia en panorámica de Burstyn haciendo tareas del hogar de manera simultánea en distintos lugares de la casa, para finalmente mostrar el agotamiento cuando la vemos rendida en el sillón ante una televisión, cuyo sonido escuchamos ralentizado. Posteriormente, en la secuencia en la que acude al médico se

nos muestra el creciente grado de paranoia del personaje mediante el uso el gran angular y la alteración de la banda sonora reproduciendo las alucinaciones auditivas que comienza a padecer la señora Goldfarb (golpes repentinos y bruscos que no existen, la voz del médico que escuchamos acelerada, etc.)

La crisis nerviosa final se produce de nuevo ante el programa de televisión que suele ver la señora Goldfarb y al que anhela acudir como invitada (el cual representa la manifestación de sus sueños y actúa como detonante de su adicción). En dicha secuencia, el delirio del personaje es absoluto: en un momento determinado cree verse a sí misma dentro del televisor y a continuación se producen todo tipo de alucinaciones sensoriales (potenciadas por el uso de luces que parpadean, objetos que se mueven, grandes angulares, imágenes aceleradas, permutaciones de la banda sonora y de las texturas visuales) que culminan con la intromisión abrupta del espacio deseado (el plató del programa de televisión) en el espacio privado (el salón del hogar) en una escena de ecos fellinianos que representa la destrucción de los límites de seguridad que separan la cordura y la locura.

Sin embargo, hemos de decir que Aronofsky abusa de la utilización de imágenes aceleradas cuando se trata de representar los estados alterados que el resto de personajes sufren cuando utilizan otras drogas (ya sean éstas heroína, cocaína, marihuana o éxtasis), pues siempre termina recurriendo a este recurso incluso cuando se trata de sustancias que no producen estos efectos. Por otra parte, cabría destacar aquí la interesante utilización que hace de determinados patrones estéticos que se repiten a lo largo de la película para indicar de manera condensada el ritual que supone el consumo de la droga. Evidentemente, nos referimos al uso de planos de detalle (el mechero calentando la droga, la jeringa, la pupila que se dilata, el frasco de pastillas que se abre, la lengua lamiendo el papel del porro, etc.), que se suceden a gran velocidad para sintetizar estos procesos de elaboración previa y que suponen un rasgo de estilo muy característico del Aronofsky de esta primera época.



La liturgia de la droga en *Réquiem por un sueño* (*Requiem for a Dream*, 2000), de Darren Aronofsky.

Por su parte, el film *Spun*, de Jonas Akerlund, que recoge las andanzas de un adicto a la metanfetamina interpretado por Jason Schwartzman, se sitúa próximo al *cartoon* tanto por su excesiva puesta en escena como por la composición de unos personajes que reproducen de manera hiperbólica las conductas arquetípicas asociadas a los drogadictos (paranoia, irritabilidad extrema, etc.) En lo que respecta a la reproducción formal de los estados alterados de los personajes, Akerlund recurre a la acumulación desmedida de recursos estéticos para componer una visión hipertrófica de los efectos de la metanfetamina en la que se conjugan imágenes aceleradas, montaje frenético (la película tiene el Record Guinness por ser el largometraje con más cortes de edición de la historia, con un total de 5.435), primeros planos de rostros sobreactuados y de pupilas dilatadas, planos de relojes cuyas agujas se mueven a gran velocidad alternados con otros en los que las nubes cruzan la pantalla de manera vertiginosa, alteraciones continuadas de los efectos de sonido, barridos de cámara, pantallas divididas, utilización de filtros de cámara y de diversos objetivos, e incluso una secuencia de animación *flash*. En definitiva, *Spun* acusa un marcado *horror vacui* en lo que se refiere a la plasmación cinematográfica de las conciencias alteradas, cuyo barroquismo formal manifiesta una voluntad (quizás involuntaria) de incomodar al espectador que vincula su propuesta al “mal viaje” que pueden producir algunas drogas y, por tanto, consideramos que en este aspecto cumple sus propósitos como film *exploitation*, si bien carece de mucho interés a nivel narrativo.



Sendos momentos “alucinados” de *Spun* (2002), de Jonas Akerlund.

## 2.2.12 Otras voces, otros ámbitos

Sin embargo, aún queda esperanza para la existencia de un “celuloide alucinado” que retrate las conciencias alteradas por el efecto de las drogas, instaurando así una reflexión audiovisual seria que exprese los estados alternativos de la mente del psiconauta, como demuestran algunos autores que han sabido trasladar, cada uno desde su propia visión subjetiva, estas percepciones alternativas a los fotogramas de algunas de sus obras. Se trata de artistas iconoclastas que aprovechan la posmodernidad para intentar reinventar su concepción del medio cinematográfico. Así, durante los 90, algunas películas como *The Doors* (1991), de Oliver Stone, *biopic* centrado en la figura de Jim Morrison, y *Trainspotting* (1995), de Danny Boyle, exitosa adaptación del *best seller* homónimo de Irvine Welsh que provocó innumerables controversias en los EEUU más conservadores por su forma rompedora de retratar el mundo de la drogadicción; además de, claro está, las versiones cinematográficas de *El almuerzo desnudo* (1991) y *Miedo y asco en Las Vegas* (1998), abrieron nuevas posibilidades expresivas para el concepto de “celuloide alucinado”. Sin olvidarnos de *Al límite* (*Bringing Out the Dead*, 1999), una obra injustamente olvidada de Martin Scorsese, en la que se establece una interesante representación del uso de drogas como instrumento redentor en su condición de penitencia tóxica que acompaña constantemente al paramédico Frank Pierce (Nicolas Cage) a lo largo de los dos días y tres noches que dura el particular vía crucis que se ha autoimpuesto por perder a una paciente. También de esa década son *Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson, que convierte la paranoia provocada por la cocaína en una secuencia que fusiona un grado de violencia contenida capaz de sumir al espectador en el más incómodo de los suspenses con una desmadrada comedia *stoner*, y *El Gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998), de los hermanos Coen, que también contiene varios destellos “alucinados” en su metraje.



*Boogie Nights* (1997), de Paul Thomas Anderson

El film sobre *The Doors* de Oliver Stone se desarrolla en los años 60, década en la que transcurrió la andadura musical de este grupo y momento de máxima eclosión del ácido lisérgico (Weinrichter, Abril 1991, pp. 18-21). Por tanto, la droga que predomina a lo largo del film, aparte del alcohol, es el LSD. Los efectos del ácido en la mente de Jim Morrison hacen que éste rememore un accidente de tráfico del que fue testigo cuando era niño. En dicho accidente murieron varios nativos americanos, de manera que la figura de los indios, en especial la de un viejo navajo al que vio morir bajo el sol del desierto, quedará asociada a la de la muerte en el subconsciente del pequeño Morrison. Años después, cuando Morrison toma ácido tiene visiones retrospectivas de este incidente que le traumatizó durante su infancia. La relación autodestructiva de Morrison con las drogas responde al arquetipo del *rock and roll-star* (Bangs, 2003, pp.214-221) y así aparece en el film que no niega su condición apologética del personaje que retrata. Sin embargo, *The Doors* contiene algunas secuencias alucinadas muy interesantes en las que Stone puede dar rienda suelta a su habitual tendencia al “desmadre” estilístico.



*The Doors* (1991), de Oliver Stone

En cuanto a *Trainspotting*, la película fue todo un fenómeno de taquilla en Reino Unido<sup>11</sup> y ha sido uno de los films que más repercusión mediática ha tenido de todos los films que se han hecho sobre drogas (Tramullas, 2 de abril de 1996; Berlanga, 1 de octubre 1996; Torreiro, 4 de octubre de 1996). Se trata, por tanto, de uno de esos films que marcan a toda una generación y que trascienden su condición de objeto fílmico para convertirse en un auténtico fenómeno social. En su momento se la comparó con *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), de Stanley Kubrick, por su capacidad para dejar una huella imborrable en la memoria cinéfila de una generación y por el marcado nihilismo de su propuesta. *Trainspotting* no pretende ser una película sobre los

---

<sup>11</sup> La película se convirtió en un auténtico fenómeno social y durante sus cinco primeras semanas de proyección en el Reino Unido recaudó 1.300 millones de las antiguas pesetas. Algo inaudito tratándose de una película independiente y europea.

problemas que acarrearán las drogas, sino una visión empática de unos personajes que han elegido la heroína como modo de vida alternativo para evadirse de una existencia *mainstream*. Sus creadores dijeron al respecto:

*“No intenta ser una reproducción fiel del mundo de la heroína, sino una versión del espíritu de los jóvenes de 20 años que están en el momento de elegir si se integran en la sociedad convencional o siguen otro camino”* (Boyle, McDonald y Hodge al Periódico de Cataluña, abril 1996).

Coincidimos con Susan C. Boyle cuando afirma que *Trainspotting* supone una ruptura radical con respecto a las anteriores manifestaciones cinematográficas en las que se ha representado el consumo y la adicción a la heroína (2008, pp. 97-98). En este sentido, la adaptación que Boyle realiza de la novela de Irvin Welsh no solo respeta el espíritu de su original literario, sino que al eliminar algunas líneas argumentales del libro somete a los personajes (sobre todo a Renton, interpretado por Ewan McGregor) a un vaciado que se adapta a la perfección a la visión del adicto por elección propia que ofrece la película. No existen aquí motivaciones dramáticas graves (si bien la película se desarrolla en un ambiente social castigado por el desempleo y la violencia, los personajes no son especialmente desafortunados) por las que Renton y sus amigos se vuelvan adictos a la heroína, simplemente han elegido esa forma de vida basada en el hedonismo como reacción antisistema. La declaración de intenciones expuesta por el locuaz Renton que Boyle extrajo del texto de Welsh y eligió para abrir el film es preclara en este sentido y constituye la esencia del pensamiento de Renton y los suyos:

*“La sociedad inventa una lógica falsa y retorcida para absorber y canalizar el comportamiento de la gente cuyo comportamiento está fuera de los cánones mayoritarios. Supongamos que conoces todos los pros y los contras, sabes que vas a tener una vida corta, estás en posesión de tus facultades, etcétera, etcétera, pero sigues queriendo utilizar la heroína. No te dejarán hacerlo. No te dejarán hacerlo, porque lo verían como una señal de su propio fracaso. El hecho de que simplemente elijas rechazar lo que tienen para ofrecerte. Elígenos a nosotros. Elige la vida. Elige pagar hipotecas; elige lavadoras; elige*

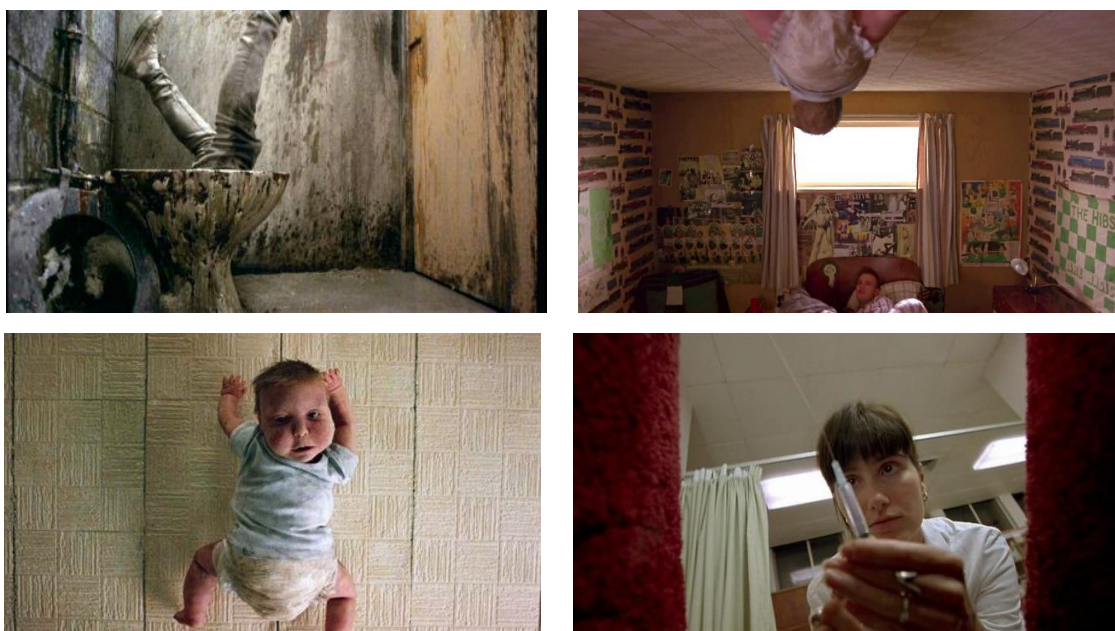
*coches; elige sentarte en un sofá a ver concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu, atiborrándote la boca de puta comida basura. Elige pudrirte en vida, meneándote y cagándote en una residencia, convertido en una puta vergüenza total para los niños egoístas y hechos polvo que has traído al mundo. Elige la vida. Pues bien, yo elijo no elegir la vida. Si los muy cabrones no pueden soportarlo, ése es su puto problema. Como dijo Harry Lauder, sólo pretendo continuar así hasta el final del camino...” (Welsh, 1999, p. 190)<sup>12</sup>*

La trasposición del relato introspectivo utilizado por Welsh a lo largo de las páginas de su novela es solventada por Danny Boyle mediante el empleo de un narrador en *off* que le permite representar todo ese universo subjetivo apoyándose en una exposición verbal que se aproxima a la focalización interna del original literario. De esta manera, la voz en *off* complementa las acciones que acontecen en las diferentes secuencias de la película no para subrayarlas, sino para incidir en la perspectiva de Renton, que emite juicios personales sobre las situaciones, los personajes y sus actos desarrollando así un mayor vínculo con el espectador. Pese a no pretender ser una película realista sobre las drogas, o quizás precisamente por esto, lo cierto es que la película del escocés Danny Boyle marca un antes y un después en la filmografía “alucinada”. El tratamiento que se hace de las drogas y de los que las consumen se aleja del habitual sermón moralizante que caracteriza a la mayor parte de films sobre el tema, ofreciéndonos un retrato de las desventuras de un grupo de jóvenes yonquis de

---

<sup>12</sup> En realidad, en el film se potencia todavía más el nihilismo del personaje al desaparecer la explicación inicial que se da en el libro sobre el rechazo social hacia la heroína. Se produce así una descontextualización que incrementa el impacto romántico del discurso de Renton. Éstas son las palabras exactas que dice Renton en la introducción del film mientras suena Lust For Life (Pasión por la vida), tema compuesto por Iggy Pop y David Bowie en 1977, cuya letra remarca con ironía la mezcla de hedonismo y anticapitalismo que define la elección de este tipo de vida alternativa por parte de los protagonistas: "Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un televisor grande que te cagas. Elige lavadoras, coches, equipos de compact disc y abrelatas eléctricos. Elige la salud, colesterol bajo y seguros dentales. Elige pagar hipotecas a interés fijo. Elige un piso piloto. Elige a tus amigos. Elige ropa deportiva y maletas a juego. Elige pagar a plazos un traje de marca en una amplia gama de putos tejidos baratos. Elige bricolaje y preguntarte quién coño eres los domingos por la mañana. Elige sentarte en el sofá a ver tele-concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu mientras llenas tu boca de puta comida basura. Elige pudrirte de viejo cagándote y meándote encima en un asilo miserable, siendo una carga para los niños egoístas y hechos polvo que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida... ¿pero por qué iba yo a querer hacer algo así? Yo elegí no elegir la vida: elegí otra cosa. ¿Y las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína?"

Edimburgo que se aleja del modelo del cine social británico más difundido y marcado por el cineasta Ken Loach.



*Trainspotting* (1996), de Danny Boyle

La representación de los estados mentales (sueños, delirios, alucinaciones, etc.) menos apegados a la realidad se expone en la película a través de lo que podríamos llamar “secuencias alucinadas”, donde la utilización de los efectos especiales y los movimientos están sometidas a la recreación de un universo particular donde la realidad material se desvirtúa y pasa a convertirse en lo que los estados mentales, alterados por los efectos de las drogas o por los delirios causados por el síndrome de abstinencia, quieran interpretar. *Trainspotting* tiene algunas secuencias alucinadas que merece la pena recordar, verbigracia: la sobredosis de Mark Renton, donde la focalización interna se manifiesta a través de la cámara subjetiva y la utilización del tema *Perfect Day* de Lou Reed para mostrarnos cómo el personaje se hunde literalmente en el suelo, representando así una sensación entre la muerte y el éxtasis; la delirante entrevista de trabajo a la que Spud (Ewen Bremner) acude puesto de *speed*; o la secuencia en la que Renton pasa el síndrome de abstinencia encerrado en su cuarto, auténtica pesadilla yonqui en estado puro resuelta mediante el uso de *animatronics*, *travellings* y efectos de cámara que supone uno de los momentos más alucinatorios de la película. En definitiva, la película exhala un espíritu extremo, subversivo y transgresor que aún la capacidad de concienciar al espíritu sin dejar de divertir al espectador.



Si en *Trainspotting* las drogas constituyen una elección alternativa y conscientemente automarginal que actúa como elemento diferenciador para expresar la repulsa de sus protagonistas hacia los dogmas sociales impuestos por un modo de vida basado en la posesión material, en la más reciente *El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street; 2013)*, de Martin Scorsese, las drogas actúan como extensión hedonista del capitalismo feroz asociado a la posmodernidad (Alcover Oti, Enero 2014, pp.22-23; Fernández Valentí, 2014; Ruiz, Enero 2014, pp.39-40). Durante los años 80, la desaparición de la utopía social promulgada por la modernidad llevó a un descreimiento globalizado cuya principal consecuencia fue la aparición de una pauta cultural dominante basada en la mitificación abstracta de las divisas y la importancia del poder adquisitivo como elemento potenciador del gozo. Es por esto que en el prólogo inicial del film de Scorsese, Jordan Belfort (Leonardo DiCaprio) reconoce que el dinero es la principal de sus numerosas adicciones, puesto que actúa como impulsor de todas las demás.

Como viene siendo habitual en el cine de su autor, además, la película está contada desde el punto de vista de un narrador intradiegetico que resulta ser el propio Belfort. Sin embargo, en esta ocasión la coherencia del decurso filmico se ve alterada por discordancias explícitas entre el uso de la focalización interna y el de la narración omnisciente, que además de potenciar el distanciamiento irónico respecto al texto, exponen con un gran sentido del humor cómo los efectos de las drogas distorsionan la percepción del protagonista en determinados momentos. Claros ejemplos de esto serían las dos versiones que se ofrecen de la secuencia en que Belfort conduce su Lamborghini bajo los efectos de unos Quaaludes caducados, o la diferencia de longitud de las escaleras del hotel según el punto de vista del plano corresponda a una ocularización interna primaria o una ocularización cero. Este distanciamiento contribuye a que, a diferencia de muchos otros títulos, en *El lobo de Wall Street* no percibimos un posicionamiento condescendiente respecto a los personajes, cuyos actos simplemente se exponen sin emitir juicios de valor moral con el único objetivo de introducirnos plenamente en el torbellino vital de Jordan Belfort y los suyos. El propio Scorsese expresa esta elección de forma muy clara:

*“No me interesó que hubiera un juicio moral por mi parte de si lo que está pasando está bien o está mal, sino que el espectador fuera uno más*

en el viaje salvaje que viven estos personajes. Las cosas cada vez se vuelven más absurdas y más divertidas, y uno se deja llevar por el humor, y también por ese estilo de vida y por la energía de lo que estás viviendo. (...) La moral es arrojada por la ventana y no hay duda alguna a la hora de obtener satisfacción. Si Leo hubiese dicho al principio de la película que se sentía culpable porque era un adicto a las drogas, es algo que ya se ha visto en el cine. Lo novedoso es que diga que es un adicto a las drogas y lo disfruta” (Scorsese a Lerman, enero 2014, p. 25).



*El lobo de Wall Street (The Wolf of Wall Street, 2013), de Martin Scorsese*

Por su parte, afirmamos que tanto *El almuerzo desnudo* como *Miedo y asco en Las Vegas* y *A Scanner Darkly*, las tres películas en cuyo análisis basaremos este trabajo, son films claves para entender el concepto de “celuloide alucinado” ya que se plantean como obras radicales en este sentido. De hecho, independientemente de los argumentos que exponen cada una de ellas, las tres comparten el propósito principal de

profundizar en la permutación sensitiva que las drogas suponen en nuestra percepción de la realidad. Es por esto que, a nuestro juicio, constituyen tres de los casos más paradigmáticos de lo que hemos dado en llamar “celuloide alucinado”.

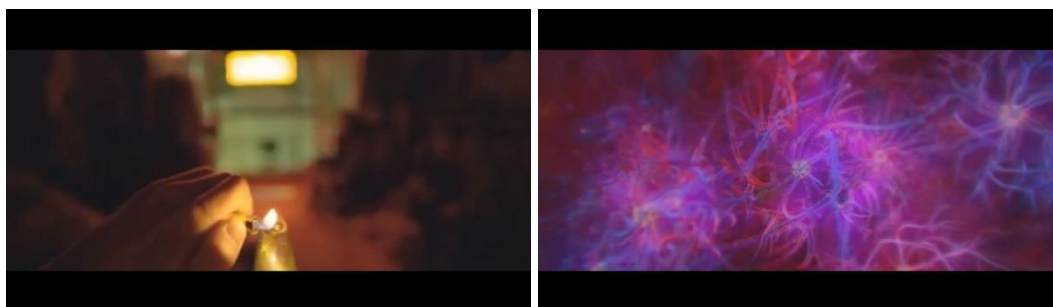
Sin embargo, somos plenamente conscientes de que a día de hoy las películas que abordan desde una u otra óptica el tema de las drogas proliferan por doquier y que las posibilidades tecnológicas que ha traído el nuevo milenio favorecen sobremanera la representación audiovisual de determinados estados alterados de la mente. Podemos afirmar, por tanto, que el siglo XXI es prolijo y prolífico en lo que se refiere al tratamiento cinematográfico de los efectos de las drogas en el cine. Por otra parte, el espectador contemporáneo está más preparado para asumir retos narrativos más extremos gracias a que de manera inconsciente ha desarrollado un conocimiento mucho más complejo del lenguaje audiovisual que le permite enfrentarse a textos fílmicos más rupturistas. Como hemos visto en este breve recorrido en el que hemos tratado de realizar una breve historia del “celuloide alucinado” para intentar contextualizar y conocer los precedentes de los films que analizaremos en este trabajo, las drogas han pasado de ser un tema tabú a ser plenamente asimiladas por el *mainstream* desde los años 60 hasta nuestros días.

Por poner un último ejemplo, el componente lúdico de las drogas se ha convertido en un recurso cómico habitual en la Nueva Comedia Americana<sup>13</sup> y la caligrafía “alucinada” ha sido plenamente asimilada por un público cada vez menos temeroso. Asimismo, la representación de los efectos de todo tipo de alcaloides en la pantalla ha sufrido una importante evolución en los últimos tiempos marcada principalmente por la voluntad deconstructiva de los autores posmodernos y la complicidad que éstos han desarrollado con unos espectadores mucho más valientes a la hora de enfrentarse a nuevos modelos narrativos. No menos importantes en este sentido son factores tecnológicos como el avance de la infografía, que ha permitido plasmar sensaciones psicodélicas en pantalla con un realismo (entendido en términos relativos,

---

<sup>13</sup> El uso de las drogas en la NCA es bastante habitual y suele venir asociado a una necesidad de los personajes masculinos por evadirse de las responsabilidades de la vida adulta, permaneciendo así en un limbo peterpanesco. Las drogas que más aparecen en la NCA son la marihuana y el LSD, si bien es cierto que la representación de sus efectos en pantalla es menos habitual. Los mejores ejemplos podrían ser *Superfumados (Pineapple Express, 2008)*, de David Gordon Green y *Juerga hasta el fin (This is the end, 2013)*, de Evan Goldberg, Seth Rogen.

claro está) imposible de conseguir mediante técnicas más primitivas como la sobreexposición o el virado. No hay más que echar un vistazo a otro film reciente como *Enter the Void* (2009), de Gaspar Noé, para darse cuenta de esto (Sala, Mayo 2012, pp.42-43). No es de extrañar, por tanto, que los títulos que hemos seleccionado para analizar más profundamente hayan sido realizados en las tres últimas décadas.



*Enter the Void* (2009), de Gaspar Noe

### **2.3 La cuestión posmoderna**

Como comentábamos en los apartados anteriores, la representación de los efectos de las drogas que se viene realizando en el cine desde los años 60, mantiene una vinculación muy estrecha con las corrientes de pensamiento posmoderno, en el sentido de que se posiciona abiertamente contra el poder establecido apostando por la estimulación sensorial como alternativa para combatir los mecanismos de control. Es obvio que la disposición por parte del medio cinematográfico para involucrar en mayor medida al espectador en la construcción de los artificios que configuran el aspecto definitivo de la ficción revelando los trucos que la hacen posible, así como la deconstrucción del lenguaje audiovisual mediante la introducción de elementos que se apoyan en la utilización de la fisura narrativa como elemento argumental y estilístico, ayuda a favorecer el traspaso estético-sensorial del cúmulo de emociones (desconcierto, descubrimiento, clarividencia, demencia...) que se producen en aquél que decide experimentar con drogas.

En este último apartado del Marco Teórico, por tanto, y dada la importancia del posmodernismo para el surgimiento de lo que hemos dado en llamar “celuloide alucinado”, nos parece conveniente detenernos en analizar la noción de

“posmodernidad” para aclarar sus límites y contornos antes de continuar. Intentaremos, en este sentido, esclarecer una cuestión que resulta aparentemente sencilla al plantearla de manera ontológica: ¿qué es la posmodernidad?, o mejor dicho, ¿qué consideramos posmoderno? Estamos ante un término que lleva varias décadas ocupando páginas y más páginas de escritos teóricos y que, sin embargo, se resiste a ser definido en una sentencia única absolutamente satisfactoria para las innumerables corrientes que componen el poliédrico pensamiento posmoderno. Brian McHale asume esta falta de consenso como una de las principales características del posmodernismo y lo expresa de la siguiente manera:

*“¿”Posmodernismo”? Pensemos lo que pensemos acerca del término (...) una cosa está clara: el referente del “Posmodernismo”, la cosa a la que el término dice referirse, no existe (...) Mejor dicho, el posmodernismo, la cosa, no existe exactamente del mismo modo que el “Renacimiento” o el “romanticismo” tampoco existen. (...) Éstas son todas ficciones literario-históricas, artefactos discursivos contruidos bien por lectores y escritores contemporáneos o bien, con carácter retrospectivo, por historiadores literarios. Y dado que son construcciones discursivas en vez de objetos del mundo real, es posible construirlos de varias formas, creando la necesidad en nosotros de establecer discriminaciones” (1987, p. 4).*

En nuestro intento por verter un poco más de luz sobre un tema tan conflictivo vamos a tomar como referencia las obras de diversos pensadores que se han acercado al estudio de la posmodernidad desde diferentes perspectivas para tratar de unificar sus puntos en común y comprender sus diferencias con la voluntad de establecer unas pautas que nos acerquen a comprender mejor un concepto tan maleable. Asimismo, con el fin de clarificar nuestro objeto de estudio, hemos datado cronológicamente el germinar de la posmodernidad cinematográfica y, en un amago de clasificar lo inclasificable, hemos acotado sus propiedades en una suerte de inventario necesariamente impreciso que, sin embargo, esperamos sirva para asimilar con más facilidad una noción que será de vital importancia para entender mejor nuestro trabajo. Por supuesto, previamente hemos enmarcado el contexto socio-histórico-económico que favoreció el nacimiento de la posmodernidad. También nos hemos detenido a analizar

las características principales que definen el cine clásico y el cine moderno. La razón de este análisis retrospectivo es que ambas tendencias son precedentes directos del cine posmoderno, que como veremos se fundamenta precisamente en una reformulación de los códigos genéricos y lingüísticos establecidos por el clasicismo cinematográfico desde una perspectiva autoconsciente influida por el carácter rupturista de la modernidad pero sin sus pretensiones revolucionarias.

### **2.3.1 El nacimiento de la posmodernidad: acuñando un nuevo concepto**

La acepción del término posmodernidad entendido como el concepto que manejamos actualmente surge como un descenso anímico motivado por el desencanto que supuso asumir el fracaso de las revoluciones planteadas por la modernidad en su intento infructuoso por renovar radicalmente las formas tradicionales del arte, la cultura, el pensamiento y la sociedad. Sin embargo, esta decepción inicial pronto se convirtió en una revelación que permitió al individuo desmarcarse del compromiso social que conllevan las conductas revolucionarias. Esta condición de trastorno ciclotímico dentro de la historia del pensamiento humano ha acompañado a la posmodernidad desde su nacimiento hasta nuestros días en los que ha derivado en una bipolaridad racional consentida. En palabras de Lipovetsky:

*“La cultura posmoderna es descentrada y heteróclita, materialista y psi<sup>14</sup>, porno y discreta, renovadora y retro, consumista y ecologista, sofisticada y espontánea, espectacular y creativa; el futuro no tendrá que escoger una de esas tendencias sino que, por el contrario, desarrollará las lógicas duales, la correspondencia de las antinomias.”*  
(2009, p.11).

---

<sup>14</sup> En pocas palabras: la sensibilidad psi se desarrolla en las sociedades posmodernas y está marcada por la conquista de una “revolución interior” que busca el conocimiento y la realización personal sobre todas las cosas. De este modo, la autoconciencia sustituye a la conciencia de clase y el narcisismo se impone como filosofía vital que, en última instancia, permite abandonar la esfera pública en favor de una adaptación funcional al aislamiento social.

Históricamente, podemos localizar el inicio de la era posmoderna en un momento y un lugar muy concretos: los EEUU de la década de los 50. A diferencia de Europa, que quedó fuertemente devastada a causa de la Segunda Guerra Mundial, el territorio estadounidense, salvando el bombardeo japonés a Pearl Harbor, no se vio afectado por la contienda bélica. Si a la carencia de daños físicos originados por la guerra le añadimos los cuantiosos beneficios que obtuvo el país al convertirse en el principal suministrador de armamento de los ejércitos aliados, tenemos el marco ideal para que, tras la previa reinserción en el mercado productivo de los combatientes, floreciera un estado de bonanza económica que supondría el origen del llamado *American Way of Life*. Este resurgir de la economía coincide con la aparición de la sociedad postindustrial y la imposición del neocapitalismo, que potencia la mercantilización del conocimiento científico-técnico y pasa, así, a sustituir a la mano de obra y la materia prima como principal motor del país (Lyotard, 1987).

Esta nueva configuración del modo de producción capitalista va a afectar, junto con otros factores, a la propia estructura del saber, que va a convertirse en un producto, en una mercancía más. Igualmente, los países europeos no adscritos a regímenes comunistas fueron adquiriendo paulatinamente el modelo americano conforme iban recuperándose de las secuelas de la batalla, iniciándose así un proceso de mimetismo socioeconómico y cultural que alcanzó su culminación en 1989 con la caída del muro de Berlín, punto de inflexión definitivo para que cristalizara la Globalización. De esta manera, la democratización del hedonismo materialista propulsada por la liberalización del capitalismo tardío que se promulgaba desde el *American Way of Life* pasó a convertirse en referente para las sociedades occidentales. Fredric Jameson comenta al respecto:

*“Creo que la emergencia del posmodernismo está estrechamente relacionada con la de este nuevo momento del capitalismo tardío consumista o multinacional (...) el posmodernismo copia o reproduce-refuerza-la lógica del capitalismo consumista (...)”* (1999, p. 38).

Pese a que el caldo de cultivo ideal donde se originó la era posindustrial se produjo en EEUU, la base teórica sobre la que se asienta el pensamiento posmoderno fue construida por los postestructuralistas franceses que se convirtieron en abanderados

intelectuales del mismo en la década de los 60. De esta manera, Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault ya comenzaron a teorizar sobre los mecanismos que articulan la posmodernidad más de una década antes de que Jean-François Lyotard introdujera el término en el ámbito filosófico con la publicación de *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (Les Éditions de Minuit, Paris, 1979). En esta obra, Lyotard relaciona la condición posmoderna con los cambios que se han producido en el estado del saber en las sociedades más desarrolladas y escribe que el término “designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX” (1987, p. 4). A continuación, sintetiza su postura con esta sentencia: “Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos” (1987, p. 4).

Esto es, la evolución del conocimiento sitúa al individuo posmoderno en una posición de desconfianza y rechazo hacia aquellos discursos totalizadores en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico y social de forma absolutista, pretendiendo dar respuesta y solución a toda contingencia. Por tanto, Lyotard plantea la posmodernidad como un cambio de paradigma que opta por la descentralización de la autoridad científica e intelectual cuestionándose la existencia de las “grandes verdades”. Dicha concepción de la verdad y la mentira subyacentes a la idea posmoderna de los metarrelatos enlaza con el significado nietzscheano del término según el cual lo que se dice verdadero no es más que un conjunto fluctuante de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en definitiva un conjunto de relaciones humanas plasmadas poética y retóricamente que, tras un uso prolongado, han sido asumidas como firmes, canónicas y vinculantes (Nietzsche, 1970).

Esta crisis de los grandes relatos a la que se refiere Lyotard no sólo afecta a la presunción de verdad intrínseca que subyace en el concepto de metarrelato, sino que se trasfiere a la ficción, que también comienza a replantearse su capacidad para la elaboración de realidades creíbles y opta por realizar un giro autorreflexivo en el que estas dudas sobre la construcción del relato pasan a formar parte del mismo. En este sentido, la condición posmoderna enlaza con las teorías sobre la deconstrucción semiótica del texto literario divulgadas con anterioridad por Derrida y Barthes. Asimismo, este último reflexiona acerca de la imposibilidad de otorgar un carácter fidedigno a la interpretación del signo y asevera: “La escritura propone incesantemente



*un significado que continuamente se evapora, transportando a una sistemática exención del significado*” (Barthes, 1977b, p. 147). Por su parte, Derrida dice:

*“El lenguaje sería un sistema de representantes o también de significantes, de lugartenientes que sustituyen aquello que dicen, significan o representan, y la diversidad equívoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado”* (1989, p. 87).

No obstante, el relato es la formulación expositiva más inherente al ser humano. Sobre esta preeminencia del relato escribe Roland Barthes:

*“Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros (...) el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, al comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación”* (1977a, p. 65).

Esta diversidad lo convierte en un ente narrativo complejo cuya estructura ha evolucionado conforme lo ha hecho la propia historia de la humanidad. Asimismo, afirma Barthes: *“La forma del relato está esencialmente caracterizada por dos poderes: el de distender sus signos a lo largo de la historia y el de insertar en estas distorsiones expansiones imprevisibles”* (1977a, p. 95). El individuo posmoderno, sin embargo, en su dilatado camino de aprendizaje como autor y receptor de relatos, ha desarrollado tal habilidad para decodificar sus códigos narrativos que, en cierta medida, se ha vuelto inmune a su influencia. En palabras de David Foster Wallace:

*“Una consecuencia de eso que los estudiosos definen como era posmoderna es que todos los espectadores y lectores han leído y visto tantas representaciones que dan por descontado que todo es una representación, que todo es estrategia, todo es táctica”* (Karmodi, 2011, p. 12).

La reflexión de Foster Wallace conecta directamente con la perspectiva barthiana según la cual resulta imposible desvincular la unidad del texto de la pluralidad infinita de referencias intertextuales que configuran el bagaje adquirido previamente por el destinatario del mismo. Así lo expresa Barthes:

*“(...) yo no es un sujeto inocente, anterior al texto, que lo use luego como un objeto por desmontar o un lugar por investir. Ese 'yo' que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos, o más exactamente perdidos (cuyo origen se pierde)”* (1986, p. 6).

### **2.3.2 La posmodernidad cinematográfica**

Sin duda, el concepto de posmodernidad cinematográfica es, aún hoy, muy delicado. En principio, cabría distinguir entre cine clásico y cine moderno para llegar así a una definición de lo que es el cine posmoderno, si es que éste existe y no se trata de una entelequia creada por los teóricos. Si entendemos por cine clásico el modelo narrativo hollywoodiense, y más específicamente el practicado entre las décadas de 1920 y 1960, que se caracteriza por establecer una serie de convenciones semióticas (visuales, sonoras, genéricas e ideológicas) reconocibles por cualquier espectador familiarizado con el modelo, el cine moderno sería el conjunto de películas que se alejan de esas convenciones impuestas por el sistema en beneficio de la visión individual del autor. Por tanto, si el cine clásico está formado por un sistema de convenciones basadas en la tradición cinematográfica, el cine moderno, cuya explosión dataremos en 1959, se fundamenta en la experimentación llevada a cabo por artistas individuales que crean su(s) propio(s) lenguaje(s).

Establecemos, por tanto, el contexto histórico en el que se produce la plenitud del cine clásico en lo que se ha dado en llamar la Edad de Oro de Hollywood. La introducción del sonoro, con *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927), de Alan Crosland, supone el paso definitivo para que el cine se imponga a los otros medios de comunicación de masas. En los años 30, impulsado por el *New Deal*, es cuando el cine americano, a través de la redacción del código Hays y la adaptación del sistema narrativo y expresivo de sus reglas, asume su responsabilidad ideológica y se convierte

en vehículo de una visión “universal” del mundo (Muscio, 1995, p. 25). Asimismo, en los años 50, con la aparición de la televisión, el cine pierde su hegemonía mediática y el sistema de estudios tal y como se entendía hasta entonces se muestra moribundo. Durante este periodo de crisis en Hollywood aparece lo que González Requena clasifica como manierismo cinematográfico<sup>15</sup>, que se manifiesta en una leve desviación con respecto al sistema de representación clásico. Sin embargo, no estamos ante una ruptura, sino que más bien se trata de la diseminación de una serie de procedimientos de escritura que se distancian del modelo sutilmente (González Requena, 2006, p. 567).

Tradicionalmente, las reflexiones teóricas de las últimas décadas han contemplado el cine americano clásico como el ámbito ejemplar de la representación como simulación y encubrimiento (González Requena, 2006, p. 476). Su condición de artificio fascinante e ilusorio lleva a afirmar que “*el cine americano, bajo su forma clásica, ha constituido, seguramente, la última gran manifestación representativa de la cultura occidental dotada de una real plenitud simbólica*” (Bellour, 1980, p. 8). A diferencia del *cine de qualité* europeo, cuyos relatos siguen el esquema narrativo de las grandes novelas naturalistas del siglo XIX, el cine clásico de Hollywood se configura en términos de género. Así los patrones de estilización de éstos permiten el despliegue de una lógica interna exenta de toda exigencia realista y/ psicologista. De esta manera, aunque ambas cinematografías adoptaron los requisitos de lo que Noël Burch denomina Modo de Representación Institucional (MRI)<sup>16</sup>, divergen en sus procedimientos de montaje y de puesta en escena (González Requena, 2006, pp. 559-560).

---

<sup>15</sup> A grandes rasgos el cine manierista continúa la tendencia fijada por el cine clásico. Sin embargo, a diferencia de éste, el poder del héroe aparece marcadamente debilitado. De esta manera, la ausencia de dimensión moral de los actos del protagonista, antes héroe, le convierte en un personaje confuso y dubitativo. Esta ambigüedad ética intoxica las actitudes del resto de personajes y los estereotipos clásicos comienzan a diluirse. Asimismo, el peso del film cae sobre la escritura cinematográfica, que refleja esta indeterminación mediante diversos recursos estilísticos. En este sentido, se multiplican los planos subjetivos, prolifera el *flash-back*, se recurre al uso de secuencias oníricas, en ocasiones sin explicitar su condición de ensoñaciones para confundir al espectador; y las muestras de virtuosismo técnico son más recargadas y evidentes. Todo esto hace que la narración se impregne de una fascinación por lo irreal que la hace más compleja y, en cierta medida, freudiana. Los límites del relato se vuelven más difusos y comienza a exigírsele más al espectador.

<sup>16</sup> Término acuñado por Noël Burch en su libro *Praxis du cinéma*, de 1968, se refiere a las normas estandarizadas adoptadas en la década de los 10 para codificar el lenguaje cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. Entre 1910-1915 los films se hacen más largos, y los relatos más articulados, avanzando hacia un lenguaje institucionalizado: el MRI. D.W. Griffith popularizará el primer

Por otra parte, situamos el nacimiento del periodo moderno del cine en 1959 coincidiendo con la eclosión internacional de la *Nouvelle Vague* francesa, si bien es cierto que el Neorrealismo italiano estableció una vía de transición hacia las nuevas formas de representación de lo que será el cine moderno. Así, entre 1959 y 1960 se estrenan con gran repercusión tres óperas primas fundamentales para entender este movimiento cinematográfico que surge como reacción virulenta contra el pretendido realismo psicológico del anquilosado *cinéma de qualité* que se practicaba en Francia<sup>17</sup>, ya malherido por aquel entonces tras el varapalo propinado por François Truffaut desde las páginas de *Cahiers du cinéma* en su famoso artículo “Una cierta tendencia del cine francés”<sup>18</sup>. De esta manera, *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, 1959), de Truffaut), *Hiroshima, mon amour* (1959), de Alain Resnais y *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, dinamitaron el panorama cinematográfico mundial y se convirtieron en el revulsivo necesario para propiciar la aparición de los Nuevos Cines que proliferaron durante los 60<sup>19</sup>.

Estos films iniciáticos tenían un carácter espontáneo en el que la improvisación jugaba un importantísimo papel. Además, la aparición de equipos ligeros de filmación facilitó que pudieran ser rodados con presupuestos exiguos. Así, el entusiasmo de los jóvenes turcos de la *Nouvelle Vague* reconvirtió sus carencias en rasgo de estilo rodando en localizaciones exteriores con iluminación natural y sonido directo como hacían los

---

plano, la simultaneidad de acciones en montaje alternado y el plano de protección para cubrirse las espaldas en la edición. Los estudios Vitagraph comienzan a abandonar la frontalidad de la cámara en las escenas “...con tentativas de campo-contracampo y colocando a veces al actor de espaldas a la cámara, experimentando iluminaciones más sutiles” (Burch, 1991, p. 142). El principio hegemónico sobre el que se constituirá el MRI estriba en la producción de un efecto diegético mediante el que se consigue crear un universo narrativo homogéneo y habitable que favorece la identificación del espectador con el punto de vista construido por la mirada de la cámara.

<sup>17</sup> Hemos de aclarar que los críticos de *Cahiers*, muchos de los cuales pasarían después a formar filas en la *Nouvelle Vague*, arremeten específicamente contra el cine galo que les precedía. Por otra parte, son grandes mitómanos y defensores acérrimos del cine clásico americano, especialmente de aquellos directores que lograron imponer su personalidad dentro del férreo sistema de estudios, a los que reivindicaban como auténticos autores.

<sup>18</sup> Publicado originalmente en *Cahiers du cinéma* nº 31 (enero de 1954). La traducción al castellano se incluye en *El placer de la mirada* (1999, Paidós, pp. 227-244), imprescindible recopilación de textos teóricos sobre cine de Truffaut.

<sup>19</sup> Inspirados por los aires de renovación de la *Nouvelle Vague* durante la década de los 60, los Nuevos Cines se extendieron por todo el mundo. Para profundizar en este tema recomendamos acudir a *Historia general del cine Volumen XI. Nuevos Cines (años 60)* (1995, Cátedra).

maestros neorrealistas a los que veneraban. Por su parte, las tramas estaban salpicadas de referencias a la situación histórica contemporánea, en contraposición a las formulas evasivas promulgadas por el denostado *cinéma de qualité*, y los guiones desprendían un vitalismo que reivindicaba el deseo de libertad como valor central y captaba el proceso de integración en la edad adulta desde una óptica juvenil. Podemos, por tanto, parafrasear al teórico del arte Fredric Jameson cuando sostiene que “(...) *el modernismo anterior funcionó contra su sociedad de una manera que se describe diversamente como crítica, negativa, contestataria, subversiva, opositora y cosas por el estilo*” (1999, p. 38), pues sus palabras definen a la perfección el carácter rebelde de la *Nouvelle Vague* y, por extensión, el del resto de nuevas manifestaciones cinematográficas surgidas a su amparo.

La posmodernidad cinematográfica en el cine americano, por su parte, se consolidará en la década de los años 80 y tendrá su más claro precedente en la hibridación genérica y el gusto por la intertextualidad que se da en las producciones yanquis desde mediados de los sesenta, es decir, en ese cine de alusión generado en torno a la relectura moderna, influida por los nuevos cines europeos de principios de los 60, de los códigos genéricos y temáticos del cine clásico americano. El cine posmoderno, en este sentido, sería aquel que toma ambos referentes y los combina, es decir, que fusiona la narratividad del cine clásico con la experimentación del cine de vanguardia. El cine posmoderno es el que utiliza, bien de manera simultánea o alternada, las convenciones narrativas y audiovisuales del cine clásico y las aportaciones del cine moderno para la elaboración de un nuevo texto.

Este periodo posclásico coincide con la caída del sistema de estudios y es inaugurado por los cachorros del Nuevo Hollywood. Asimismo, desde finales de los 80 y, sobre todo, en los primeros 90, la posmodernidad cinematográfica tiene sus pilares fundamentales en la desmedida pasión por la cita y la referencia para potenciar la artificiosidad del texto fílmico, la utilización recurrente de la metanarrativa y la deconstrucción crítica de los modelos tradicionales que se desprende de la fragmentación y el descentramiento de los relatos y, sobre todo, en el uso de la ironía como detonador capaz de hacer saltar por los aires cualquier herencia o patrón establecido a lo largo de la Historia del séptimo arte. Resultan reveladoras las teorías de Brian McHale, quien afirma que en la ficción posmoderna la forma dominante es

ontológica, a diferencia de la ficción moderna en la que la dominante es epistemológica. Por tanto, el autor posmoderno ya conoce los mecanismos de la ficción y sabe cómo éstos deben actuar para una correcta representación de los mundos creados y lo que hace es replantearse esta relación a nivel ontológico. En palabras de McHale:

*“(...) la ficción posmodernista hace uso de estrategias que se interesan y destacan preguntas como las que Dick Higgins llama “post-cognitivas”: “¿Qué mundo es éste?, ¿qué se debe hacer con él? ¿Cuál de mis yos va a hacerlo?” Otras preguntas posmodernistas típicas yacen bien en la ontología del texto literario (fílmico en nuestro caso) o en la ontología del mundo que proyecta, por ejemplo: ¿qué es un mundo?; ¿cuántos tipos de mundo hay, cómo están constituidos y en qué se diferencian?; ¿qué pasa cuando diferentes tipos de mundo se enfrentan, cuando las fronteras entre los mundos son violadas?; ¿cuál es el modo de existencia de un texto y cuál es el modo de existencia del mundo (o mundos) que proyecta?; ¿cómo se estructura el mundo proyectado? etc.” (1987, p. 10).*

No existe, en definitiva, una definición ontológica de lo que es la posmodernidad. De esta manera, la cultura posmoderna se caracteriza precisamente por su indeterminación, por su carácter esquizofrénico, por su condición de cajón de sastre del que podemos tomar los elementos que queramos y combinarlos para adecuarlos a nuestras necesidades específicas como consumidores (o creadores) culturales. Por tanto, el individuo es el epicentro de la posmodernidad, el demiurgo que construye y destruye un entorno cultural tan efímero como caprichoso que, por supuesto, no atiende a revoluciones. En este sentido, estamos plenamente de acuerdo con Gilles Lipovetsky cuando afirma que:

*“(…) la cultura posmoderna es un vector de ampliación del individualismo; al diversificar las posibilidades de elección, al anular los puntos de referencia, al destruir los sentidos únicos y los valores superiores de la modernidad, pone en marcha una cultura personalizada o hecha a medida que permite al átomo social emanciparse del balizaje disciplinario-revolucionario” (2009, p. 11).*

En lo que se refiere a nuestro ámbito de investigación, las obras que componen este epítome de lo que hemos denominado “celuloide alucinado” encajan a la perfección con esa tendencia al caos selectivo que caracteriza la configuración de la ficción posmoderna. Es por esto que si algo comparten los films que vamos a seleccionar como objeto de estudio para la elaboración de nuestra tesis es esa querencia por la antinomia eminentemente posmodernista. Asimismo, la cultura posmoderna (y por supuesto el cine) conlleva un rechazo crítico hacia las formas unilaterales de conocimiento impuestas por la razón moderna en el mundo occidental para abrazar la subjetividad como estado poliédrico consustancial al ser humano. En este sentido, resulta notorio que el “celuloide alucinado” utiliza las drogas como la más radical negación de la razón y la interpretación de sus efectos en la pantalla se manifiesta como la plasmación estética de esta sensibilidad. Por tanto, la reacción posmoderna en el campo cinematográfico se transcribe en una deconstrucción narrativa que otorga una mayor libertad interpretativa al espectador en detrimento de la meridiana legibilidad de la gramática clásica del séptimo arte, potenciando así el componente onírico y fantasmagórico que supone el visionado de un film.

Por otra parte, los autores más apocalípticos vinculan el germen del posmodernismo con la democratización del hedonismo (Bell, 1974) que históricamente surge con la aparición del consumo de masas en los EEUU durante los años 20 (Lipovetsky, 2009, p. 84) y coincide con la eclosión de las vanguardias artísticas en Europa que, a su vez, suponen el principio del fin de la modernidad. De esta forma, una primitiva versión de la cultura posmoderna comienza a abrirse camino en el preciso momento en que las vanguardias dejan de generar indignación, la búsqueda de lo innovador se torna legítima y la estimulación sensorial se convierte en valor dominante de la vida cotidiana. Así, Bell establece la década de los 60 como la época en que el posmodernismo, auténtica bestia negra del autor, sacó sus garras para revelar las que,

desde su punto de vista alarmista y ultraconservador, son sus características más importantes: su radicalismo cultural y político y su hedonismo exacerbado. A este respecto los 60 marcan un principio y un fin (Bell, 1974).

Pese a la repulsión neopuritana que guía esta radioscopia del posmodernismo, también es cierto que Bell acierta en lo esencial al reconocer que el hedonismo y el consumo son su núcleo principal (Lipovetsky, 2009, p.106). En este sentido, la manera de entender la utilización de las drogas en el “celuloide alucinado” está conectada directamente con el pensamiento posmoderno, puesto que tiene una voluntad radical clara que conjuga un posicionamiento manifiestamente contrario a los poderes de control establecidos con una evidente tendencia a la estimulación sensorial. En lo referente a la cuestión posmoderna los años 60 son años-bisagra (Lipovetsky 2009, p. 116), pues coinciden con el agotamiento definitivo de las vanguardias, para los más pesimistas malheridas desde la década de los 30, que derivan en un arte experimental repetitivo y solipsista que se instala en la reivindicación del vacío como estado vital. De esta manera, *“el arte ya no es un vector revolucionario, pierde su estatuto de pionero y de desbrozador, se agota en un extremismo estereotipado (...)”* (Lipovetsky, 2009, p. 121). Esta visión desmotivada de los movimientos vanguardistas coincide con el triunfo del posmodernismo en Europa que surge como *“(...) crítica de la obsesión de la innovación y de la revolución a cualquier precio (...) ya no se trata de crear un nuevo estilo sino de integrar todos los estilos”* (Lipovetsky, 2009, p. 121). Por tanto, la disposición de la posmodernidad a aglutinar tendencias otrora contrarias es quizás una de sus principales características.

En este contexto cultural, el ámbito cinematográfico resulta modélico pues el cine en sí mismo es una combinación de diversas artes, tanto plásticas como narrativas, que se fusionan para crear un entramado que culmina con la creación del film. Además, a diferencia del resto, es un arte joven y su grado de intoxicación era mucho menor que el de otros más implicados en las vanguardias. Por ende, *“(...) la modernidad del cine no pasa por el radicalismo vanguardista, porque el cine no puede hacer tabla rasa de nada, a causa de su absoluta novedad”* (Lipovetsky y Serroy, 2009, p. 35). Esta circunstancia, unida a su condición de arte de masas, lo convierte en extraordinario vehículo para el discurso posmoderno. Contemplando la historia del cine como una vertiginosa versión de la historia del arte concentrada en poco más de cien años, se



observa que la evolución del cinematógrafo, tanto a nivel técnico como dramático y narrativo, no tiene parangón con ninguna de las otras artes. De esta forma, desde que los hermanos Lumière realizarán aquella primera proyección en el Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines el 28 de diciembre de 1895 hasta llegar al concepto de “pantalla global” que manejan los teóricos en la era hipermoderna (Lipovetsky y Serroy, 2009) el cine ha sufrido una transformación asombrosa. Esta extraordinaria mutación no sólo ha enriquecido el lenguaje cinematográfico, sino que ha modificado los hábitos del público al afrontar el espectáculo mismo. Cabe destacar este aspecto porque la multiplicación de pantallas ha favorecido aún más la subjetividad tan cara al espectador posmoderno.

### **2.3.3 Intentando acotar la posmodernidad cinematográfica**

A continuación, consideraremos aquellas características que, siempre a nuestro juicio, son más definitorias para entender el cine posmoderno. De esta manera, pretendemos establecer unos mínimos márgenes en torno a un concepto tan resbaladizo para intentar enmarcarlo dentro de nuestro ámbito de estudio. Si bien es cierto que no se puede delimitar la posmodernidad cinematográfica a una serie de dogmas específicos también lo es que la existencia de unas pautas, más o menos fijas o mutables, nos puede ayudar a delimitar una idea un tanto líquida que en su pluralidad puede resultar demasiado imprecisa a la hora de abordar su estudio.

Como hemos visto, la posmodernidad, a diferencia de los movimientos vanguardistas, no busca la ruptura con el pasado. Al contrario, es una tendencia conciliadora y, en cierta medida, conservadora que mira atrás no con ira, sino con una especie de nostalgia hacia el pasado que revela un agotamiento manifiesto con respecto a la continua huida hacia adelante que fue la modernidad. Asimismo, la posmodernidad es inherente a la democratización del hedonismo propiciada por el consumo en masa. Por esta razón, el cine posmoderno, a diferencia de los nuevos cines que jalonaron el panorama internacional durante los 60, no surge en los márgenes como movimiento contestatario frente al *establishment*, sino que se instala en el seno de la industria y consigue reformular sus procesos creativos imponiendo la política de autor dentro del sistema de estudios. Por tanto, el *mainstream* es el caldo de ebullición del Nuevo

Hollywood que, a nuestro parecer, supone la primera manifestación clara de lo que se ha dado en llamar cine posmoderno.

Así, los representantes del *New Hollywood* comparten en su manera de hacer cine una fascinante bipolaridad fílmica que combina de manera enérgica el gusto por la revisión de ciertos códigos genéricos adscritos al Hollywood clásico con una palmaria fascinación por las nuevas posibilidades narrativas y estéticas ofrecidas por la *Nouvelle Vague*. Esta vinculación con la tradición del Hollywood de la edad de oro hace que el término postclásico sea frecuente al referirse al cine norteamericano de los 70. Sin embargo, consideramos que la utilización de este vocablo responde a una voluntad continuista que no se corresponde con el talante de los autores del Nuevo Hollywood. Asimismo, podemos afirmar que la semilla de la posmodernidad comienza a germinar en el Hollywood de estos años tras la crisis sufrida por el sistema de estudios a finales de los 50 debido al nacimiento de la televisión, si bien es cierto que su consolidación definitiva coincide con la absorción de las *majors* clásicas por parte de grandes corporaciones ajenas al mundo del cine en los 80. Una vez más los modos de consumo impuestos por el capitalismo se erigen como grandes motivadores de la causa posmoderna<sup>20</sup>. Por otra parte, el Nuevo Hollywood está relacionado con el “celuloide alucinado” desde su comienzo mismo, puesto que el éxito de *Easy Rider: Buscando mi destino*), contracultural *road movie* lisérgica que obtuvo el premio a la mejor ópera prima en el Festival de Cannes de 1969, marcó el pistoletazo de salida para esta generación de jóvenes y vigorosos cineastas que cambiaron el rumbo del cine contemporáneo.

El eclecticismo es, por consiguiente, la única base inmutable dentro del abigarrado mosaico posmoderno. Igualmente, pese a su carácter eminentemente heterogéneo, hemos intentado extraer unas pautas que, si bien no han de darse de manera simultánea, son síntomas (in)equívocos de posmodernidad cinematográfica. Por tanto, éstas son, en nuestra opinión, las características principales del cine posmoderno:

---

<sup>20</sup> Esto también marcará el punto de partida del concepto de “pantalla global” acuñado por Lipovetsky y Serroy: “(...) la pantalla global designa igualmente el estado del mundo-cine en la época de la globalización económica y de la internacionalización de las inversiones financieras” (2009, p. 23).

-La alteración de la estructura narrativa clásica introduciendo continuas rupturas en la linealidad temporal, ya sea a través de *flash backs* y/o *flash forwards*, disponiendo acciones paralelas en la historia, invirtiendo la relación causa-efecto en el orden del relato, mezclando diferentes formatos fílmicos y texturas o mediante efectos de montaje. Por ende, la cronología del film se vuelve intrincada, discontinua y elíptica. Si bien en ocasiones continúa predominando la causalidad psicológica como base de la narración, ésta deja de ser la que establece la organización cronológica del texto fílmico. Mientras en el relato clásico de Hollywood la causalidad centrada en los personajes supone el armazón de la historia y el protagonista es definido como individuo a través de rasgos y motivos para a continuación orientar sus acciones hacia la consecución del objeto de sus deseos (Bordwell, Staiger y Thompson; 1997, p. 13-14), en el cine posmoderno la personalidad del personaje puede estar más diluida y sus objetivos pueden no estar tan definidos o, en caso de estarlo, el orden en la sucesión de escenas puede alterar nuestra percepción de este elemento causal.

- La tendencia a la subjetividad en el relato hace que el cineasta posmoderno reclame una participación más activa por parte del espectador. Esto hace que el mensaje que transmiten los films esté más abierto a una interpretación personal.

-La disolución de las fronteras entre los géneros canónicos impuestos por el Hollywood clásico hace que se produzca una hibridación genérica que llega incluso a derivar en la creación de nuevos intergéneros.

-La sublimación del artificio cinematográfico se impone a la tradicional búsqueda de la representación realista. De esta manera, la naturaleza artificial del séptimo arte abandona la oscuridad de las bambalinas para erigirse en foco de atención y prolongación expresiva del medio. Se produce, así, una ruptura intencionada de la suspensión de incredulidad y se impone la metanarratividad en el texto cinematográfico. En el cine posmoderno prevalece, por tanto:

*"(...) el hecho de narrar el propio narrar, es decir, exhibir la propia acción del narrador, manifestar el texto como tal, convertir en explícitos los mecanismos y las grandes opciones que están en la base de toda la operación" (Cassetti y Di Chio, 1991, p. 217).*

-La deconstrucción propulsada por el filósofo Jacques Derrida se impone como nueva estrategia narrativa potenciando así los elementos semióticos del film. Igualmente, los textos fílmicos posmodernos indagan acerca de una potencial disolución de los tradicionales esquemas sociales y culturales.

-La intertextualidad<sup>21</sup> se hace mucho más evidente, proliferando en las películas las citas y referencias a obras anteriores. Los textos fílmicos posmodernos incrementan de manera voluntaria su función de “cámara de ecos”<sup>22</sup>. En los casos más radicales, los films se asientan sobre el sampleado de determinados fragmentos de trabajos preexistentes. Esta apropiación directa de secuencias completas por parte de algunos cineastas posmodernos responde a una visión idealizada del pasado que, en su fanático fervor, no sólo reescribe el icono, sino que lo inserta en su propio discurso fílmico a modo de reivindicación pop. Este diálogo intertextual también se da en las bandas sonoras. Asimismo, cabe destacar la aparición a finales de los 70 de las *spoof movies*, films plenamente fundamentados en la cita paródica de éxitos precedentes. Por tanto, el cine posmoderno no sólo asume plenamente el precepto de Roland Barthes para quien: “*el intertexto (...) es la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito- no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva*” (1974, p. 49), sino que lo sublima añadiéndole el componente autoconsciente de la cita. Con respecto a esta componente paródica del cine posmoderno, compartimos la opinión de Linda Hutcheon cuando rechaza la interpretación prevaleciente entre algunos teóricos según la cual el posmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exenta de valoración, decorativa y deshistorizada para reclamar el valor crítico e irónico de la parodia posmodernista en su relación con el pasado. Por tanto, suscribimos plenamente estas palabras:

*“La parodia postmoderna es deconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que*

---

<sup>21</sup> La noción de intertextualidad fue introducida por primera vez por la teórica búlgaro-francesa Julia Kristeva al señalar que: “(...) *todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee como doble*” (Kristeva, 1997, p. 3).

<sup>22</sup> Para Roland Barthes todo texto es una “cámara de ecos”, esto es, la caja de resonancia de diversos discursos, sin estar en la obligación de asumir con maestría ninguno de ellos.

*tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación-en cualquier medio” (Hutcheon, 1993, p. 192).*

Si bien es cierto, como veremos más adelante, que también existe una recuperación nostálgica y neoconservadora de los modelos cinematográficos del pasado más afín a la concepción del pastiche como imitación vacua y ahistórica de Fredric Jameson<sup>23</sup>, hemos de aprender a diferenciar entre ambas tendencias.

-Se produce una desmitificación del héroe cuyo rasgo principal es una humanización del mismo que consigue que al espectador le resulte más fácil desarrollar una relación empática hacia él. Por otra parte, desaparece el maniqueísmo y, en ocasiones, los villanos pueden adoptar roles protagonistas que eclipsan la figura heroica.

-La mayor complejidad en las estructuras narrativas y el gusto por potenciar el artificio tienen como consecuencia que el montaje obtenga un protagonismo que se le había negado en el cine clásico. De esta manera, la edición posmoderna reclama una voluntad estilística que se manifiesta fundamentalmente en un marcado barroquismo formal y en una multiplicación del número de planos que acelera el tempo de los films y les otorga una mayor virulencia. A partir de la década de los 60, la labor de montaje potencia su capacidad para crear tensión dramática haciéndose más notoria para el espectador y favoreciendo así una representación más ágil de las acciones paralelas. Asimismo, la mirada de la cámara adquiere una mayor omnisciencia narrativa a través de la utilización de trucajes ópticos como la pantalla dividida, el ralentí o la congelación de la imagen.

- La gran influencia de la Ciencia-Ficción hace que se desarrolle una fascinación hacia la creación artificial de seres, existencias o estados que se confunden o superan a los reales, así como por la exploración de las fronteras entre realidad y ficción. Este punto es especialmente relevante a la hora de abordar el “celuloide alucinado”, ya que

---

<sup>23</sup> “*El pastiche es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta: pero se trata de la repetición neutral de esta mímica, carente de los motivos de fondo de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, junto a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El pastiche es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega*” (Jameson, 1991, pp. 43-44).

las obras adscritas a éste comparten un imaginario vinculado al cine fantástico (el “mal viaje” suele venir asociado al horror, y las alucinaciones producidas por la ingesta de alcaloides admiten un territorio onírico/tóxico que otorga una libertad creativa absoluta). Igualmente, hemos observado que muchas de estas obras reflejan sociedades distópicas (en ocasiones incluso apocalípticas), lo cual las emparenta, aunque sea de manera periférica, con una rama muy importante de la ciencia-ficción. Pese a que la acción de algunos films de nuestra muestra no se desarrolla de manera explícita en un futuro distópico y el contexto de dichas películas nos sitúa en momentos históricos determinados, éstos siempre son retratados desde la mirada del disidente, lo cual los torna tan extraños, agresivos y alienantes como el peor de los futuros imaginables. Así pues, el concepto, si bien comparte una temática evidente, se fundamenta principalmente en una cuestión de sintaxis y de caligrafía audiovisual que, a su vez, remite a su condición de artefactos fílmicos posmodernos plenamente autoconscientes de cómo han de interactuar sus engranajes para hacer funcionar al mecanismo y, por tanto, con libertad para alterarlos.

-El poder que la sociedad de consumo otorga a la imagen hace que el esteticismo desbordado impere en las películas posmodernas que, en ocasiones, dan más importancia a la espectacularidad formal que al propio argumento. Este carácter superficial de la posmodernidad cinematográfica se contrapone a su vertiente más compleja y analítica, confirmando así la condición desquiciada del concepto. Por otra parte, de este manierismo surge una tendencia al pastiche cinematográfico que gusta de disfrazar determinadas producciones con una estética *vintage* con claras reminiscencias al cine clásico.

-Desde sus inicios, el séptimo arte ha utilizado sus obras para indagar en los mecanismos que mueven la industria y reflexionar acerca del proceso de creación creativa que supone el acto de filmar. Sin embargo, la posmodernidad, en su incesante búsqueda por mostrar la tramoya oculta tras las cámaras, ha convertido la pirueta metalingüística en uno de sus principales rasgos de estilo.

-El desmedido gusto por la cultura pop y la nostalgia revisionista que caracterizan la idiosincrasia posmoderna tienen como resultado la proliferación de adaptaciones cinematográficas de obras procedentes de otros medios icónicos de masas,

como el cómic y la televisión. Por otra parte, la globalización económica y la internacionalización de las inversiones financieras que se produce a partir de los 80 convierten a las grandes *majors* en multicopistas que facturan sagas interminables y *remakes* vacuos.

-Se tiende a un tratamiento más explícito de temas tabú como el sexo, la violencia y las drogas. Asimismo, se produce un distanciamiento moral en la mirada del cineasta que se abstiene de emitir juicios de valor sobre las acciones de sus personajes y se limita a filmarlos sin entrar en valoraciones sobre su conducta. Empero, el posicionamiento moralista es sustituido por una ironía típicamente posmoderna.

Como decíamos anteriormente, no hemos de entender estas pautas como una suerte de mandamientos inmutables que revelen la gran verdad sobre la posmodernidad cinematográfica. Nos situamos, por tanto, en las antípodas del dogma para intentar establecer una especie de guía didáctica que nos ayude a comprender mejor un concepto tan complejo que resulta imposible delimitar en un listado de máximas inalterables, y comprender mejor, al mismo tiempo, cómo se relaciona la posmodernidad con el cine sobre drogas en la continuación de este trabajo. En lo fundamental, aunque lo posmoderno aparece como una contestación a lo moderno, no implica necesariamente un rechazo abierto a todo su legado. De esta manera, la posmodernidad no se opone radicalmente a su pasado inmediato, sino que reformula el bagaje cultural que le ha sido impuesto estableciendo unos mecanismos selectivos que favorecen una lectura crítica de los modelos canónicos, hegemónicos y dominantes en la modernidad. Por tanto, si bien la posmodernidad cinematográfica rompe con la presuntuosidad burguesa que siempre se ha atribuido al cine moderno y en su vertiente más *mainstream* abraza su condición de medio de masas con plena satisfacción, en ningún momento rechaza los logros estéticos y narrativos introducidos por los Nuevos Cines de los 60, sino que los introduce en su decurso para construir un lenguaje que se fundamenta precisamente en la autoconsciencia del artificio. Al igual que ocurría a los cineastas modernos, hay una tendencia a rechazar el realismo, la mimesis y las formas narrativas lineales.

Sin embargo, el cine posmoderno persigue una estética plural que combina la alta cultura con la más popular. De mismo modo, frente a la necesidad de innovación y originalidad que planteaban las propuestas marcadamente rupturistas del cine moderno

los directores posmodernos apuestan por el eclecticismo, la tradición y recurren continuamente a la cita y al pastiche. Con un espíritu más irónico y juguetón que sus predecesores, insisten en la naturaleza intertextual del lenguaje cinematográfico y en la construcción social de todo significado. El cine posmoderno se apropia, así, de imágenes culturales preexistentes para revelar su artificiosidad, su carencia de originalidad y el carácter convencional que les proporciona su condición de iconos. De esta forma, manifiesta una crítica espontánea de las formas de representación y las ideologías sociales hegemónicas que, en ocasiones, surge sin ni siquiera pretenderse. Se trata de subvertir las nociones realistas según las cuales las representaciones son retratos objetivos y transparentes de la realidad. Los cineastas posmodernos tratan de mostrar que todos los significados están social e históricamente contruidos. Al mismo tiempo, al sustraer imágenes ya creadas, desmitifican y reformulan la noción moderna de autor, replanteándose la originalidad y la autonomía del lenguaje apoyándose en la intertextualidad. El cine posmoderno es ambivalente y contradictorio y nos hace conscientes del poder que alberga la imagen y de cómo los modos de representación construyen nuestra propia subjetividad influyendo asimismo en nuestro modo de ver el mundo.

En definitiva, el trabajo audiovisual del cineasta posmoderno es extremadamente sofisticado y teórico, pues se empapa de toda la tradición artística y cinematográfica anterior para reformularlas desde una perspectiva privilegiada en la que influyen tanto el bagaje cultural adquirido como el acceso a nuevas técnicas. Es por esto que los más claros ejemplos de “celuloide alucinado” que estudiaremos son films plenamente posmodernos, pues para adquirir la plena capacidad de representar en pantalla los efectos que las drogas producen en la mente se habían de dar unas circunstancias de autoconocimiento del medio que no se habían dado hasta ahora.



### 3. ANÁLISIS FÍLMICO

En este capítulo desarrollaremos el trabajo de análisis fílmico con el que pretendemos fundamentar algunos parámetros que conformarán la idea (sólida y mutable al tiempo) de “celuloide alucinado”. Antes de eso, sin embargo, estableceremos las pautas metodológicas y patrones de trabajo que nos llevarán a elegir cuál de las distintas maneras de abordar el análisis fílmico se amolda mejor a nuestras necesidades específicas, con el fin de establecer un método lo más científico y uniforme posible para establecer, por comparación, la demostración de las hipótesis y la consecución de los objetivos que se plantean en esta tesis. Para realizar esta selección, previamente consultaremos diversas teorías sobre análisis fílmico con el fin de dilucidar cuál es el más adecuado para nuestros propósitos. Dado que no estamos ante un ensayo crítico, sin embargo, en el que sería posible la conjugación de diversos tipos de análisis integrados en el texto, sino que se trata de un trabajo circunscrito al ámbito académico, recurriremos también a una forma de metodología más ortodoxa, que nos llevará a utilizar la estructura canónica del método de análisis cinematográfico propuesto por Sánchez Noriega (2006) dentro de su obra *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*.

Una vez dilucidado este aspecto, abordaremos el análisis de las tres películas que ocupan el cuerpo central de nuestra tesis y que nos permitirán indagar en la idea de “celuloide alucinado” con una mayor profundidad. Por motivos evidentes de espacio, para el presente trabajo hemos debido realizar una selección de films que conforman nuestra muestra final. El objetivo de acotar el corpus fílmico con el que trabajaremos a unos títulos muy paradigmáticos del concepto que queremos exponer en esta tesis es el de evitar posibles derivas que nos distraigan de nuestro estudio principal. Pese a la profusión de films que tratan el tema de las drogas, a nuestro juicio, tan sólo unas pocas películas, tanto fuera como dentro del *mainstream*, reúnen las exigencias básicas para ser incluidas en una hipotética filmografía “alucinada”. Excluiremos, por tanto, de nuestro corpus de análisis aquellas películas de tendencia naturalista y vocación sociológica en las que las drogas aparecen exclusivamente como elemento argumental, sin que este contenido interfiera en el aspecto formal de la obra, pues consideramos que su marcado clasicismo narrativo muestra un desinterés manifiesto hacia la plasmación

de los efectos de las drogas en la pantalla y esto las elimina automáticamente de nuestro campo de investigación.

En este sentido, en nuestro estudio obviamos, por ejemplo, un buen número de títulos mencionados en el recorrido histórico en los que la droga es utilizada como recurso dramático para el desarrollo de la trama, pero en los que, sin embargo, no existe ninguna voluntad de experimentación audiovisual en torno a la representación de las posibles permutaciones mentales derivadas de su uso, entre otros: *Más poderoso que la vida*, de Nicholas Ray, *Un sombrero lleno de lluvia*, de Fred Zinnemann, *Camellos*, de Spike Lee, o igualmente otros que aún no habíamos mencionados como *Yo, Cristina F* (*Christiane F. Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*, 1981), de Uli Edel, *Pusher: un paseo por el abismo* (*Pusher*, 1996), de Nicolas Winding Refn, o *Traffic* (Ídem, 2000), de Steven Soderbergh. Asimismo, extrapolaremos esta restricción a un gran número de films híbridos entre el cine social y la *exploitation* que, aglutinados bajo la etiqueta de “cine quinqui”, proliferaron en España a partir de finales de los 70 y, sobre todo, durante la década de los 80, en los que, si bien es cierto que la temática de las drogas era una constante, no existía el más mínimo interés estilístico por plasmar sus efectos en la pantalla, sino que ésta era utilizada como ingrediente *exploit* y como elemento para denunciar la situación marginal que sufrían sus protagonistas<sup>24</sup>.

Las dos películas, en concreto, de las que partiremos como paradigmas de nuestro subgénero conceptual, y con cuyos análisis pretendemos fundamentar los parámetros que conforman la idea de “celuloide alucinado”, son, como ya anticipamos en la Introducción, *El almuerzo desnudo* (1991), de David Cronenberg y *Miedo y asco en Las Vegas* (1998), de Terry Gilliam. Curiosamente, ambos títulos son adaptaciones de obras literarias fundamentales de la contracultura norteamericana que rompen con el concepto de narración tradicional. Tanto William S. Burroughs como Hunter S. Thompson son autores “drogófilos”, que fueron capaces de trasladar sus experiencias a la letra impresa mediante una utilización iconoclasta, pretendidamente caótica y fragmentaria del relato.

---

<sup>24</sup> Nos estamos refiriendo a títulos clásicos de este subgénero del cine español como *Perros callejeros* (1977), *Perros callejeros II: Busca y captura* (1979), *Los últimos golpes de El Torete* (1980), *Deprisa, deprisa* (1981), *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982), *El Pico* (1983), *El Pico 2* (1984) o *27 horas* (1986), entre otros.

La novela de Burroughs, publicada en 1959, fue una obra precursora en lo que se refiere al tratamiento explícito del uso de la heroína y otras sustancias en la literatura, pues si bien en las obras previas de la Generación *Beat* las drogas estaban presentes, nunca antes se había profundizado como lo hizo Burroughs en la evolución del proceso de adicción y en la psicología interna que activaba la conducta del yonki. Para lograr esto, Burroughs prescindió de una representación naturalista del mundo de la droga, como puede ser, por ejemplo, la ofrecida por Hubert Shelby Jr., para desarrollar una imaginería plagada de personajes y situaciones bizarras que se corresponde con el permanente estado de alucinación del personaje principal de su novela. Cronenberg, varias décadas después, supo ver las posibilidades cinematográficas de la obra de Burroughs, tradicionalmente considerada como imposible de llevar a la gran pantalla, y convirtió su referente literario en una reflexión sobre el proceso creativo que utiliza la droga como elemento detonante para explorar de manera audiovisual cómo las inquietudes literarias de William Lee (alter-ego de Burroughs) adquieren vida en la Interzona.

Por su parte, *Miedo y asco en Las Vegas* es la crónica desquiciada de un viaje físico y psicotrópico a Las Vegas en la que el autor Hunter S. Thompson manifiesta cómo la desilusión de descubrir que la contracultura de los 60 era una quimera se ha convertido en pánico ante el impacto de una realidad inmisericorde comandada por la Administración Richard Nixon. El estilo de periodismo Gonzo practicado en la novela-reportaje de Thompson posiciona su punto de vista en una subjetividad tan radical como paranoica en la que las drogas son el motor principal de una narración en la que el autor se muestra plenamente consciente de que está ante el fin de una era. Terry Gilliam se empapó del espíritu alucinado del relato de Thompson y construyó una de las películas en las que la representación de los efectos de las drogas se ha logrado de una manera más vivida e intensa. Por esta razón, consideramos que debe ser también uno de nuestros modelos para exponer las características que definen el “celuloide alucinado”.

Debido al carácter visionario y a la voluntaria ruptura de *El almuerzo desnudo* y *Miedo y asco en Las Vegas* con respecto a la narrativa lineal clásica, y teniendo en cuenta que el cine es un arte neonato si lo comparamos con la literatura, durante años se consideró inviable, como decíamos, su traslación a la pantalla. No es de extrañar,

entonces, que hayan tenido que pasar varias décadas para que el lenguaje cinematográfico llegara al nivel de autorreflexión alcanzado por la novela moderna, y que las versiones cinematográficas de aquellas no hayan sido realizadas hasta los no demasiado lejanos años noventa, tras implantarse en la década anterior lo que conocemos como posmodernidad cinematográfica, y que estén vinculadas a autores con imaginarios visuales muy personales y bizarros. Es por esto que consideramos legítimo que no haya sido hasta tiempos tan recientes cuando se han dado las primeras manifestaciones definitivas de “celuloide alucinado”, mientras que desde que el hombre comenzó a habitar conciencias alternativas y aprendió a comunicarse, ha tratado de explicar con palabras las distintas percepciones que las drogas le producen. Si bien es cierto que, como vimos a lo largo del recorrido histórico en el capítulo anterior, encontramos precedentes obvios de esta concepción cinematográfica en determinados fragmentos de algunos films anteriores.

Así pues, consideramos que las respectivas adaptaciones de Cronenberg y Gilliam de los originales literarios de Burroughs y Thompson, suponen la avanzadilla decisiva que ha haría posible la aparición posterior de otros films contemporáneos que podemos considerar ya como plenamente adscritos al “celuloide alucinado”. Dentro de este grupo principal estarían varios de los títulos también mencionados en el recorrido histórico, como *Trainspotting*, todo un fenómeno sociológico para la juventud de la segunda mitad de los 90; *Al límite* y *El lobo de Wall Street*, de Martin Scorsese; *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)*, de Richard Linklater, adaptación de la novela de Philip K. Dick que potencia la vertiente paranoica del relato mediante la muy estimulante utilización de la animación rotoscópica; o *Enter the Void* (2009) de Gaspar Noé, extraño neo-thriller psicodélico que toma como base el *Bardo Thodol (Libro Tibetano de los muertos)* para emprender un *trip* existencial de cinemática desbordada.

De esta última lista de títulos, hemos optado por seleccionar para nuestro cuerpo de análisis también, junto a los films de Cronenberg y Gilliam, la película de Linklater, *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)*, porque consideramos que, de todas las películas mencionadas, es la que, a nuestro juicio, está más íntimamente conectada con el espíritu transgresor impuesto por las dos anteriores, en su manera de representar en pantalla cómo las drogas alteran nuestra consciencia. En parte porque, al igual que éstas, parte de una novela que representa a la perfección lo que es la drogadicción desde

dentro. En este caso, la obra original es una plasmación literaria del periodo más adictivo en la vida de Philip K. Dick, una especie de obra redentora que, sin embargo, refleja a la perfección el estado larvario en el que permanecen los drogodependientes, además de ser una manifestación perfecta del espíritu que define la personalidad conspirativa y paranoica de la narrativa dickiana. El director de su adaptación cinematográfica, Richard Linklater utiliza el rotoscopiado de la imagen como elemento de inmersión formal en el mundo distópico y alienado de Philip K. Dick para, de esta forma, lograr que participemos de una distopía en la que la droga se ha impuesto como instrumento aletargante para negar la realidad. Con la inclusión de *A Scanner Darkly*, además, estamos dando un salto adelante en el tiempo mediante el que pretendemos demostrar que el “celuloide alucinado”, lejos de ser un concepto estanco, está sujeto a una evolución constante.

De forma que, a modo de síntesis, las razones por las cuales hemos decidido elegir estos tres títulos finalmente como objetos de estudio principales de nuestra tesis tienen básicamente que ver con la manera que todos ellos poseen de abordar la plasmación de las sustancias psicoactivas en la pantalla fundamentándose en la importancia capital del individuo como intérprete de los efectos de la droga. Asimismo, la condición que las tres películas tienen como obras integradas en la posmodernidad cinematográfica que, además, están dirigidas por autores con una visión extremadamente personal del medio y de enorme relevancia sobre la propia configuración de los cánones que conforman la existencia de la filmografía posmoderna desde sus inicios dentro de la propia historia del cine. Y, en último lugar, pero no por ello se trata de un aspecto menos importante, el hecho de que las tres sean, como hemos dicho, adaptaciones al cine de obras literarias de culto escritas por personalidades imprescindibles para entender la relación sociopolítica entre el uso de las drogas como acto libertario y una revolucionaria visión del mundo que se plasmó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Las obras en que se basan fueron publicadas, en este sentido, durante la etapa que va de 1959, año en que salió la primera edición de *El almuerzo desnudo*, a 1977, fecha en la que vio la luz *Una mirada a la oscuridad*, una época que resultó marcada por la eclosión popular de la contracultura como revulsivo frente al adocenamiento en el que se había sumido la sociedad estadounidense tras la Segunda Guerra Mundial.

Sin duda, existen otras películas que, si bien no pueden ser agregadas en su totalidad a esta categoría, contienen determinadas secuencias en su metraje que suponen pequeños destellos de “cine intoxicado”. En este amplio subgrupo dentro del “celuloide alucinado” se podrían citar numerosos títulos. Pero dada la titánica labor que supondría reseñarlos todos y puesto que la función de estas páginas no consiste en la catalogación de los mismos, creemos que con la selección de tres títulos que hemos hecho será suficiente para exponer las categorías de “celuloide alucinado”, pues hemos de subrayar aquí, además, que los films posmodernos en los que la representación de los efectos de las drogas se acomete desde un punto de vista estilístico, que a su vez participa de la propia narración, constituye un corpus minoritario dentro de la cinematografía universal. Por otra parte los tres ejemplos seleccionados suponen jalones evidentes dentro de este tipo de películas en los que se apuesta por una representación cinematográfica de los estados alterados de percepción y, además, son ejemplos exponenciales que representan a la perfección más de tres décadas de relación entre la posmodernidad cinematográfica y la plasmación audiovisual de las drogas.

Antes de nada, en todo caso, procedemos en el epígrafe a continuación a reflexionar sobre la ardua tarea del análisis cinematográfico y valorar las diversas formas de afrontar el estudio del texto, con el fin de encontrar el patrón de trabajo que mejor se adapte al desarrollo de nuestros análisis.

### **3.1 Metodología: la difícil tarea de selección del tipo de análisis cinematográfico**

Enfrentarse al asunto de la metodología en el ámbito del análisis cinematográfico resulta complejo, pues si bien es cierto que los objetivos de la investigación en nuestro campo, al igual que ocurre con las ciencias positivistas-experimentales, se basan en el intento de revelación de fundamentos apriorísticos planteados en forma de hipótesis, no lo es menos que la propia pluralidad de corrientes que se plantean a la hora de abordar el análisis de un film demuestran la imposibilidad de acotar los logros de nuestra investigación a la demostración de parámetros empíricos inmutables. El hecho de que nuestros métodos difieran por necesidad idiosincrásica de los utilizados por las ciencias naturales y exactas no quiere decir que nuestras pesquisas

sean más arbitrarias o menos científicas. De hecho, al ser los films fenómenos comunicativos y artísticos manufacturados en un entorno sociocultural específico no podemos delimitar nuestro estudio a una disección formal de las películas como objeto de análisis, sino que debemos extender nuestra investigación a otras disciplinas amparadas por los estudios de las Ciencias de la Información, como son las Ciencias Sociales y las Humanidades. Esta obligatoria hibridación de diversas especialidades a la hora de acometer el análisis de un film hace que éste resulte un asunto complicado pues, como veremos, al no existir un consenso científico que determine una metodología única para abordar el objeto de estudio, se convierte en un problema poliédrico, y como tal hemos de abordarlo desde distintos ámbitos del conocimiento.

Por tanto, es ineludible aclarar algunos de los anteriores aspectos para un mejor entendimiento de nuestra investigación, debido a que el corpus central de nuestra tesis va a respaldarse en el análisis de una serie de films que, a nuestro juicio, comparten una marcada voluntad estilística vinculada a la representación audiovisual de los efectos de las drogas en la pantalla que nos permiten englobarlos bajo el concepto que hemos denominado “celuloide alucinado”. Pues si bien es cierto que las cualidades específicas de cada autor se plantean de un modo heterogéneo, consideramos que al compartir un interés común, como es la traslación cinematográfica de las sensaciones que las sustancias psicoactivas producen en la mente, era necesario unificarlos bajo un mismo concepto. La cuestión que debemos plantearnos para definir nuestro modo de trabajo es si, como ocurre con las ciencias experimentales, puede plantearse la existencia o creación de un único método de análisis, contrastado universalmente, y que sea de obligada aplicación a cualquier análisis de un film que abordasen los diferentes investigadores. A partir de su intento por establecer una tipología de los distintos métodos y tras realizar un recorrido histórico por la historia del análisis cinematográfico, Jacques Aumont y Michel Marie plantean la respuesta a esta pregunta con meridiana precisión en su tratado sobre el tema mediante la enunciación de tres principios básicos que suscribimos plenamente:

*“A. No existe un método universal para analizar films.*

*B. El análisis del film es interminable, porque siempre quedará, en diferentes grados de precisión y de extensión, algo que analizar.*

*C. Es necesario conocer la historia del cine y la historia de los discursos existentes sobre el film escogido para no repetirlos, además de decidir en primer término el tipo de lectura que se desea practicar” (Aumont y Marie, 2002, p. 46)*

Tradicionalmente, pese a que no se haya querido reconocer, en el ámbito de las Ciencias Sociales y las Humanidades siempre ha existido una especie de complejo de inferioridad frente a la capacidad incuestionable que tienen las ciencias experimentales para instaurar dogmas inmutables a través de métodos universales. Esto no quiere decir que el análisis cinematográfico no pueda establecer un discurso bien fundamentado sobre principios sólidos y objetivos que lo alejen de la divagación interpretativa y la crítica arbitraria, de hecho debe ser así. Sin embargo, como bien plantean Aumont y Marie:

*“La semiología, y como consecuencia el análisis de films, jamás serán ciencias experimentales, puesto que no tratan de lo repetible, sino de lo infinitamente singular (lo que se repite en las ciencias sociales es siempre parcial en relación a los fenómenos)” (2002, p. 46)*

Queda claro, por tanto, que dado que nuestros objetos de estudio son las películas y éstas se caracterizan principalmente por su singularidad, ningún método es infalible ni puede aplicarse invariablemente a todo tipo de films. El problema reside en que cada uno de los métodos analíticos que han ido surgiendo a lo largo de las últimas décadas siempre ha intentado erigirse como el método único y definitivo para el análisis de cualquier film. Para más inri, estos métodos han intentado obtener credibilidad recurriendo a disciplinas que poco o nada tienen que ver con el cine, en una acomplexada búsqueda de legitimidad científica; una búsqueda que parte de ese principio erróneo sobre la necesidad de equiparar cualquier método analítico aplicable a los diferentes films al de los métodos experimentales de las ciencias naturales. Jean Mitry se manifiesta de la siguiente manera al respecto:

*“El cine todavía no se ha curado de esa enfermedad infantil que consiste en buscarle reglas, leyes en otra parte que no sea él mismo. Ahora bien si las comparaciones sólo pueden ser enriquecedoras, toda asimilación*



*cercana o lejana no podría conducir más que a peligrosas aberraciones”* (Mitry, 1990, pp. 84-85)

Una vez descartada la fórmula mágica para analizar películas, hemos de coincidir con el segundo principio apuntado por Aumont y Marie, donde se expone la imposibilidad de dar por terminado un análisis cinematográfico. Como sabemos, los puntos de fuga que podemos abrir cuando comenzamos a estudiar un film son infinitos y, por ende, resulta necesario focalizar nuestra atención en los aspectos de la obra relacionados con nuestros objetivos específicos en detrimento de otros no menos interesantes que inevitablemente habremos de dejar fuera de nuestro discurso.

Por otra parte, hemos de elegir con máxima atención cuál será la metodología exacta que mejor se ajusta a nuestra intencionalidad como investigadores e intentar mantener un rumbo que nos conduzca a la confirmación de las hipótesis planteadas sin derivar demasiado hacia otras cuestiones periféricas. Como muy acertadamente apuntan Aumont y Marie:

*“[...] los instrumentos de los que dispone el analista -y paralelamente los objetos de análisis particulares y las vías de aproximación a un film determinado- son muy numerosos, por no decir innumerables. Lo que amenaza el análisis de films es, de esta manera, la dispersión (en cuanto al objeto) y la incertidumbre (en cuanto al método)”* (Aumont y Marie, 2002, p. 95)

La primera decisión que hemos de tomar será, por tanto, qué método es el más adecuado para facilitar nuestro camino hacia un correcto desarrollo de esta tesis y asegurar así nuestro éxito. Para ello, hemos optado por realizar un análisis puramente cinematográfico, fundamentado en los aspectos más definitorios que componen la película (esto es la imagen, el sonido y la narración), evitando en su mayor parte disertaciones basadas en la semiótica o en la psicología que nos alejarían de los objetivos definidos. No obstante, existe en la condición de “celuloide alucinado” un componente freudiano que lo vincula con la abstracción. Esta particular idiosincrasia nos impide rechazar por completo una posible lectura semiológica del texto cinematográfico, pues ésta nos puede ayudar a desentrañar determinados aspectos

subyacentes que podrían permanecer ocultos en un visionado del film basado en códigos estrictamente narrativos. En este sentido, consideramos de gran utilidad todos los aspectos vinculados con la interpretación del signo que sustentan el análisis textual, pese a ser tremendamente controvertidos debido a la relatividad que le achacan las teorías más sistemáticas, pues los films que estudiaremos destacan por hacer gala de una subjetividad extrema que se manifiesta a través de una sobreexposición audiovisual de la mente del individuo.

Por esta razón, tras meditar seriamente sobre nuestros planteamientos metodológicos, consideramos que no podemos prescindir por completo del tan controvertido análisis textual, que consideramos fundamental por la virtud escrutadora que conlleva la disección del film, pero sí que intentaremos escorar las debilidades sistémicas que se han atribuido a las malas prácticas de este tipo de análisis, evitando, en la medida de lo posible, caer en un solipsismo que no tenga en cuenta el contexto en el que se inscribe el film y tienda a reducir el objeto de estudio a su sistema textual. Por consiguiente, no incurriremos en ese análisis cerrado de códigos planteado por Christian Metz en la “gran sintagmática”<sup>25</sup> pues somos conscientes de la imposibilidad de blindar el análisis cinematográfico a un código sintáctico que tenga un valor absoluto, dado el carácter singular que define a la propia obra cinematográfica como hecho artístico que es.

Sin embargo, en ocasiones sí que realizaremos un análisis minucioso de determinados fragmentos (no entendiendo éstos como sucedáneos del film en su totalidad, sino como muestras sintomáticas de nuestra teoría), puesto que consideramos que este tipo de acercamiento otorga un grado de precisión que se adapta perfectamente a la vertiente más sensorial de nuestro trabajo que, como hemos expuesto anteriormente, se basa en la manifestación e integración de los distintos modelos de representación

---

<sup>25</sup>“La verdadera analogía entre cine y lenguaje, para Metz, consiste en su naturaleza sintagmática común. Al pasar de una imagen a dos imágenes, el cine se convierte en lenguaje. Tanto el lenguaje como el cine producen discurso mediante operaciones paradigmáticas y sintagmáticas. El lenguaje selecciona y combina fonemas y morfemas para formar frases; el cine selecciona imágenes y sonidos para formar “sintagmas”, es decir, unidades de autonomía narrativa en las cuales los elementos interactúan semánticamente. Mientras que ninguna imagen se asemeja totalmente a otra, la mayoría de los films narrativos se parecen entre sí en sus principales figuras sintagmáticas, en sus ordenaciones de relaciones espaciales y temporales. [...] La gran sintagmática constituye una tipología de las distintas maneras en las que el tiempo y el espacio pueden ordenarse mediante el montaje dentro de los segmentos de un film narrativo” (Sánchez Navarro, 2006, p. 86).

audiovisual de los estados alterados de la percepción del sujeto en el conjunto narrativo del film posmoderno.

Por otra parte, de entre las diversas formas que existen de estudios narratológicos del film prestaremos especial atención al que se centra en el análisis del relato como producción, principalmente por cómo afronta la problemática de la enunciación, esto es, qué medios utiliza el cine narrativo para transmitir su mensaje/enunciado/discurso. Nos interesa especialmente este modelo a la hora de abordar el análisis del film porque su foco de interés se centra en la perspectiva del personaje, que es precisamente una de las bases teóricas sobre las que se asienta el concepto de “celuloide alucinado”. Así, hemos de tener muy en cuenta la noción de “focalización” introducida por Gérard Genette en el campo de la teoría literaria para hacer referencia a lo que el llamaba el “modo” del relato, es decir, la manera en la que el narrador decide introducir u ocultar información sobre la historia a través de la mirada/conocimiento de los personajes (Aumont y Marie, 2002, p. 150). Para no dilatarlo demasiado con este tema, daremos la palabra a Francis Vanoye que lo explica de una manera muy clara:

*“Para la pregunta << ¿Quién ve?>>, existen tres respuestas posibles:*

1. *Un narrador omnisciente que dice más de lo que saben los personajes;*

2. *Un narrador que sólo dice aquello que ve un determinado personaje (<<relato desde el punto de vista>>, <<visión con>>)*

3. *Un narrador que dice menos de lo que sabe el personaje*

*Los relatos del tipo 1 son no focalizados (...)*

*Los relatos del tipo 2 son de focalización interna, fija (jamás se abandona el punto de vista de un personaje [...]), variable (se pasa de un personaje al otro) o múltiple (se cuentan los mismos acontecimientos muchas veces, según los puntos de vista de los distintos personajes).*

*Los relatos del tipo 3 son de focalización externa” (Vanoye, 1979, p. 147)*

Somos conscientes de la dificultad de trasladar la noción de “focalización” al ámbito del relato cinematográfico. Como hemos visto más arriba, la focalización

conlleva dos cuestiones básicas dentro de la narración: qué sabe y qué ve un personaje. En la literatura ambas cuestiones suelen estar asociadas, mientras que en el cine la segunda cuestión (la visual) adquiere una relevancia esencial dada la multitud de posibilidades (puntos de vista) que se ofrecen en este aspecto, por lo que la aplicación literal del concepto de “focalización” a un relato filmico nos obliga a disociar ambas cuestiones. Asimismo, en la mayoría de los casos las películas presentan un régimen de focalización variable que alterna los puntos de vista de distintos personajes con una focalización visual externa que a su vez puede estar subrayada por una voz en off (“focalización interna”). En nuestro caso, utilizaremos este tipo de análisis para acercarnos a aquellas secuencias en las que aparezcan representados los efectos de las drogas en la psique de los personajes. Por tanto, la “focalización interna total” (aquella en la que coincide el punto de vista subjetivo y la voz narrativa en primera persona) será la que tenga preeminencia en dichos fragmentos, si bien es cierto que, al mostrarse estados alterados de la conciencia, pueden existir licencias audiovisuales con el fin de distorsionar nuestra percepción como espectadores.

Como bien advierten Aumont y Marie, además, “[...] es casi imposible analizar correctamente un relato filmico sin hacer intervenir consideraciones relacionadas con el aspecto visual de ese relato” (2002, p. 166). Queremos que nuestro análisis esté fundamentado sobre componentes eminentemente cinematográficos, así que nuestra mirada se ha detenido especialmente en aquellos elementos específicos que conforman el objeto filmico. Por tanto, resulta evidente que no podemos apartar de nuestro análisis lo que atañe a la imagen y el sonido del film, ya que son las herramientas principales con las que se que construye el relato cinematográfico. Para que nuestro estudio sea completo, es fundamental analizar cuestiones relacionadas con la imagen como son el encuadre, el espacio narrativo, la plástica y la retórica de la imagen. Tendremos en cuenta la división en planos, los movimientos de cámara, la utilización de la iluminación, así como todos aquellos elementos de imagen susceptibles de ser organizados a través el montaje, a nuestro juicio uno de los mecanismos esenciales de significación puesto que es el máximo criterio a la hora de establecer la estructura narrativa del film. De la misma forma, la puesta en escena, los diálogos y la interpretación serán vehículos fundamentales para nuestro análisis, así como las relacionadas con la banda sonora (utilización de música incidental o no incidental, sonidos ambientales, voz en off, diálogos, etc.) En este sentido, compartimos

plenamente la formulación expuesta por Stanley Cavell para enfrentarse al análisis de un film:

*“La asignación de significado a las posiciones y las progresiones de la cámara, y de si su movimiento en un caso determinado es breve o prolongado, de acercamiento o de alejamiento, ascendente o descendente, rápido o lento, continuo o discontinuo, es lo que yo entiendo por análisis de una película. Este proceso requiere actos críticos que determinen por qué el acontecimiento cinematográfico es lo que es aquí, en este momento de esta película; que determinen, de hecho, lo que es el acontecimiento cinematográfico”* (Cavell, 1999, p. 218)

Si bien consideramos que dada la condición colectiva que supone la experiencia cinematográfica, lo más justo es compatibilizarla con el punto de vista de David Bordwell al respecto:

*“El espectador llega al film con esquemas que derivan, en parte, de la experiencia con normas extrínsecas. El espectador aplica estos esquemas al film, emparejando las expectativas adecuadas de las normas con su realización dentro del film. Las mayores o menores desviaciones de estas normas sobresalen como prominentes. Al mismo tiempo, el observador está alerta respecto a cualquier norma establecida por el propio film; estas normas intrínsecas pueden coincidir con, o desviarse de, las convenciones del conjunto extrínseco. Finalmente, el espectador puede encontrar elementos destacados, los momentos en que el film diverge en cierto grado de las normas intrínsecas. En una especie de proceso de feedback, estas desviaciones pueden, entonces, compararse con las normas extrínsecas pertinentes”* (Bordwell, 1996, p. 153)

Así, partiremos del plano como unidad básica de análisis, si bien tendremos en cuenta su función dentro del conjunto de la secuencia, en unión a los elementos ya analizados con anterioridad, y contemplaremos las posibles relaciones con los planos y secuencias posteriores. De esta forma, se logrará una referencia lo suficientemente

precisa, pero sin perder nunca el necesario sentido de unidad narrativa. La utilización de imágenes (fotogramas) capturados de la película nos dará un elemento de referencia objetivo en la descripción de los planos, legitimando las reflexiones que puedan construirse sobre dicha descripción.

Otro elemento que tendremos en cuenta a la hora de analizar determinadas películas de nuestro muestrario, será el estudio comparativo con las obras literarias en las que se inspiran. En estos casos, cotejaremos las adaptaciones cinematográficas con su material de partida y estableceremos cómo las similitudes y diferencias a nivel de estructura narrativa, personajes y diálogos, resultan claves fundamentales a la hora de desvelar la intencionalidad de cada uno de los autores.

Intentaremos, igualmente, conocer la mayoría de textos que se hayan construido previamente en torno a los films y autores que serán objeto de nuestro estudio (reseñas críticas, entrevistas, estudios monográficos, etc.), no sólo para no repetir ideas preexistentes, sino como barómetro crítico de nuestro propio análisis. Además, los trabajos previos pueden abrirnos posibles líneas de investigación que complementen nuestro análisis, legitimando en mayor medida las reflexiones que puedan derivarse del mismo. Especial interés para nosotros tendrán aquellos documentos donde los propios autores hagan declaraciones y reflexiones acerca de su obra, ya que el hecho de manejar fuentes directas nos permitirá comprender mejor la intencionalidad primigenia que tenían los artistas a la hora de trasladar los efectos de determinadas drogas a la pantalla, evitando así en un primer acercamiento interpretaciones críticas que, aunque también serán consideradas en estratos posteriores de la investigación, podrían enturbiar nuestra manera de afrontar nuestra visión inicial de la obra. Del mismo modo, si bien en nuestro caso no resultará tan definitorio como en otro tipo de análisis más historicistas, tendremos en cuenta el lugar que ocupa la obra en la historia del cine y el contexto en el que fue realizada.

Dado que las películas que analizaremos se enmarcan en lo que se denomina “posmodernidad cinematográfica”, tampoco podemos prescindir de un análisis intertextual. En este sentido, nos centraremos en la vertiente más (auto)referencial del cine posmoderno. Los discursos fílmicos de las películas que serán objeto de nuestro estudio son absolutamente autoconscientes de su condición de artificios

cinematográficos instalados en un momento determinado de la historia del séptimo arte y, como tales, utilizan unos mecanismos metalingüísticos que van desde la cita explícita en clave de homenaje referencial a la cultura pop, a la práctica de piruetas metacinematográficas que ponen en evidencia la falsedad que envuelve la construcción del propio texto fílmico. Consideramos, por tanto, que estos guiños realizados por los autores para buscar la complicidad del espectador más instruido, así como la tarea de deconstrucción del discurso fílmico que conlleva revelar la condición falsaria del mismo, son tan significativos dentro del periodo posmoderno que no se podría realizar un análisis completo sin tenerlos en cuenta.

Dado que no estamos ante un ensayo crítico, como decíamos al comienzo del capítulo, sino ante un trabajo ceñido al ámbito académico, para ordenar y exponer los distintos resultados que se derivan de nuestro trabajo de investigación, y con el fin de facilitar la comprensión meridiana de los mismos, nos hemos decidido por utilizar como principal referente bibliográfico el modelo de análisis cinematográfico desarrollado por Sánchez Noriega (2006), un modelo que ahonda directamente en los aspectos más específicamente cinematográficos del film, examinando los apartados estéticos y temáticos de la historia, así como sus formas de narración. De esta manera, abordaremos las tres películas que ocupan el cuerpo central de nuestra tesis según los apartados del citado modelo y sus contenidos tipos, en el modo que se detalla a continuación.

En primer lugar, los análisis comenzarán con dos apartados que servirán como información básica del film: la sinopsis argumental y la segmentación. El objetivo de la sinopsis es exponer la trama de la película de forma resumida para dar a conocer los hechos acaecidos en la historia sin necesidad de visionar el film. Por su parte, con la segmentación pretendemos establecer una división del decurso narrativo en un determinado número de secuencias cuya principal función es, de nuevo, la de remitir al lector a un punto concreto de dicho decurso.

El siguiente apartado se correspondería con el contexto de la película. En este apartado se incluyen diversos subapartados que contienen elementos informativos contextuales que serán de vital importancia para entender mejor los posteriores trabajos de análisis cinematográfico. De esta manera, introduciremos aquí información sobre el contexto biográfico y el contexto general de la obra de los autores de dichas novelas; y

sobre la labor de gestación y adaptación cuyo resultado final deriva en las películas objeto de nuestro análisis; asimismo dedicaremos especial atención a los puntos de contacto temáticos y estilísticos que se establecen entre los cineastas y los escritores de las novelas que se adaptan en las películas que utilizamos como muestra.

A continuación, introduciremos los tres apartados fundamentales del método de análisis propuesto por Sánchez Noriega para establecer un modelo que encuadre claramente las bases sistémicas sobre las que se conjugará nuestro análisis posterior en el que sí recurriremos a un análisis integrado de los diversos códigos mediante un desmembramiento crítico y descriptivo de los diversos films. El primero de estos apartados es el que se centra en el estudio de los elementos formales del texto fílmico para establecer la utilidad estética y narrativa de los mismos, y a este efecto seguiremos las tres categorías que distingue Sánchez Noriega (2006: 63):

-Códigos visuales: referidos al tipo de encuadre, al formato, al ángulo del plano, la escala, la composición, la profundidad de campo, los movimientos de cámara, etc. Es decir, los principales aspectos relativos a la imagen, los cuales pueden analizarse en cualquier plano en particular del film.

-Códigos sonoros: esta categoría engloba todo el apartado sonoro, desde los diálogos, la voz en off, la música o los ruidos.

-Códigos sintácticos: actúan como elemento aglutinante de los dos anteriores y se refieren todo lo que tiene que ver con la coordinación del texto audiovisual. Así, dicho análisis se centra en los signos de puntuación empleados (cortinillas, fundidos a negro, encadenados, cortinillas, rótulos, etc.); de la duración de las secuencias, del ritmo, del montaje, de la estructura del relato en función de la importancia de determinadas secuencias, de la manera de encadenar los planos. En definitiva, de todo lo que se refiere a la ordenación de los elementos que conforman el texto audiovisual.

El segundo de los tres apartados principales se centra en el estudio de los elementos formales del relato. Así como antes se detallaban los elementos del texto



fílmico, aquí el objetivo es el relato, la historia. Para analizar cómo las formas narrativas intervienen en el objeto de nuestro estudio, tomaremos las siguientes categorías extraídas asimismo del método propuesto por Sanchez Noriega (pp.63 y 64), estableciendo el siguiente orden de prioridad:

-Personajes: aquí se analiza a los personajes de forma individual, describiendo edad, profesión, aspecto y, sobre todo, personalidad y perfil psicológico. También conviene señalar la relación del personaje con los otros y su posición en la historia.

- Escenarios: aquí se hace una descripción de los escenarios significativos, definiendo sus principales características, su función en la historia, así como su coherencia e importancia dentro de la misma.

-Enunciación y punto de vista de la narración con respecto al espectador y a la historia, prestando especial importancia al uso de la focalización interna, como hemos desarrollado más arriba. Aquí se analiza la forma de narrar la historia, describiendo aspectos como la existencia de narrador (diegético o extradiegético, omnipresente, etc.) o los puntos de vista a lo largo de las distintas secuencias. También se describe, gracias a estas características, cómo se dirige la película al espectador, lo que presupone de él, lo que le cuenta y no le cuenta, la ambigüedad, etc.

-Estructura del relato: definidos los principales elementos del montaje analizaremos la estructura de la narración para definirla en su conjunto. Asimismo, estudiaremos cómo la disposición estructural del relato afecta a puntos determinados de la narración.

-Tiempo cinematográfico: aquí se describe el uso del tiempo cinematográfico en el relato, si es lineal o no lineal, la duración de escenas, pausas, la frecuencia de elementos (escenas singulares o repetitivas), etc.

Por último, y pese a que este trabajo no es tanto un tratado temático en torno al cine sobre drogas como una exposición de determinados ejemplos que representan

cómo los efectos de las drogas son tratados en el cine posmoderno, realizaremos un apartado final en el que recogeremos un análisis del tema de cada película, dada la importancia que tienen las concomitancias inevitables que se producen entre las temáticas de nuestros objetos de estudio por su condición de obras imbuidas de un espíritu contracultural que opta abiertamente por la disidencia como elemento temático. Estudiaremos lo que Sánchez Noriega (2006: 64) llama “temas narrativos”, es decir los principales temas, a rasgos generales, que se tratan en la película. En general, este punto se sitúa como fundamental ya que, como escribe Sánchez Noriega (2006: 64) citando a Jean Mitry, “ninguna perfección formal hará jamás que una obra sea plena y suficiente si esa forma no valoriza un determinado contenido que la justifique y para cuya expresión está hecha”. Por lo tanto, este trabajo entiende que los elementos formales, tanto del texto fílmico como del relato, tienen como uno de sus principales objetivos el de transmitir un contenido en forma de “mensaje” (entiéndase en su sentido amplio, y no en el de mensaje adoctrinador o panfletario político). Este último punto, no obstante, es quizás el más dado a la subjetividad, ya que depende de la interpretación que se dé al mensaje de la película. Sin embargo, dadas las características del trabajo, este apartado se sitúa como fundamental para con las hipótesis y la consecución de nuestros objetivos. Para finalizar los análisis incluimos un apartado en el que sintetizamos las principales características que distinguen cada película como ejemplos de “celuloide alucinado”.

Como decíamos más arriba, a continuación damos paso a los análisis en orden cronológico, según la fecha de realización de cada film. De esta forma, el primero será *El almuerzo desnudo* (1991), seguido por *Miedo y asco en Las Vegas* (1998) y, por último, *A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad)* (2006).

### 3.2 *El almuerzo desnudo* (David Cronenberg, 1991)

*Mirad, MIRAD bien el camino de la droga antes de viajar por él y liaros con las Malas Compañías.*

W.S. Burroughs

*El almuerzo desnudo* no es solo un libro centrado en la droga, sino que es una crónica desquiciada y enfermiza de lo que supone ser un adicto. Por otra parte, es una obra que nos permite conocer cómo la droga actuaba en la mente de su autor, ya que cuando William S. Burroughs la escribió había alcanzado las más altas cotas de su adicción. La heroína había andado de la mano del célebre escritor durante doce años antes de que viera publicada su novela en Francia y durante su etapa en Tánger había usurpado gran parte de la humanidad de su portador, convirtiéndose en la protagonista absoluta de su organismo. Por tanto, la novela es una disección minuciosa del hábito desde dentro, abundante en descripciones prolijas acerca de las sensaciones, rituales, vicisitudes y ambientes que rodean el mundo de la drogadicción.

Si la adaptación que el cineasta David Cronenberg hace de la novela es un claro ejemplo de “celuloide alucinado”, como veremos a lo largo de las siguientes páginas, es precisamente por la decisión del cineasta canadiense de volvernos plenamente partícipes desde un principio del viaje iniciático que supuso para el escritor el proceso creativo que dio lugar a su novela. Tantas drogas tomó Burroughs durante la redacción del manuscrito de *El almuerzo desnudo* que, según afirma en el prólogo que hizo a posteriori para su más famosa obra, no recordaba haber escrito ni una sola palabra de las que finalmente aparecieron sobre el papel impreso:

*“Desperté de la Enfermedad a los cuarenta y cinco años, sereno, cuerdo y en bastante buen estado de salud, a no ser por un hígado algo resentido y esa sensación de llevar la carne de prestado que tienen los que sobreviven a la Enfermedad. La mayoría de esos supervivientes no recuerdan su delirio con detalle. Al parecer yo tome notas detalladas sobre la Enfermedad y el delirio. No tengo un recuerdo preciso de haber escrito las notas publicadas ahora con el título de El almuerzo desnudo” (1980, p. 5).*

*El almuerzo desnudo*, así, como caso paradigmático de “celuloide alucinado” nos descubre la importancia que tuvieron las drogas como detonante de la capacidad creadora de Burroughs. Las anárquicas anotaciones que terminaron integrando el conjunto final del libro fueron escritas en un estado de alteración constante que otorga a la obra ese factor de extrañeza que nos sitúa en una especie de éxtasis literario, gracias a que trasciende los límites de la escritura racional para adentrarse en el territorio irracional de lo “alucinado”, como un modo de expresión estética capaz de explorar y reflejar visualmente el turbado inconsciente del protagonista.

### **3.2.1 Sinopsis**

William Lee es un exterminador de insectos adicto a las drogas. Un día descubre a su esposa inyectándose el polvo amarillo que utiliza para matar a los insectos y decide probarlo él también. Poco después, una noche, jugando a Guillermo Tell bajo los efectos de dicha sustancia, Lee mata accidentalmente a su esposa de un tiro. Consecuentemente, el protagonista debe escapar a la Interzona, una versión “alucinada” de Tánger (donde Burroughs escribió su novela) y un lugar donde las máquinas de escribir son insectos parlantes y un escritor amanerado y su esposa son peones en un rompecabezas de espionaje que quizás solo exista en la mente de William Lee.

### **3.2.2 Segmentación**

*El almuerzo desnudo* es la plasmación cinematográfica de cómo William Lee, guiado por su subconsciente alimentado por drogas, decide emprender el peligroso viaje interior que le llevará a convertirse en escritor de manera definitiva. A continuación exponemos las secuencias principales que componen la película:

1. Nueva York, 1953. William Lee desarrolla su trabajo como exterminador, esparciendo veneno por los escondrijos de un apartamento, y descubre que inexplicablemente le está desapareciendo el polvo amarillo que utiliza para matar insectos.

2. El jefe de Lee le recrimina que se le haya terminado tan rápido el polvo amarillo, y Lee aduce que el oriental adicto que suministra el veneno a los exterminadores le ha engañado dándole de menos.
3. Martin y Hank, dos amigos literatos de William Lee, insisten en una cafetería en que este último inicie una actividad literaria. Bill manifiesta la preocupación que tiene de que alguien va contra él y le está robando el insecticida.
4. William Lee descubre en casa a su mujer, Joan, inyectándose el polvo para matar insectos y decide probarlo él mismo. Según le explica Joan: “Tiene un cuelgue muy literario” (...) “Tienes una sensación kafkiana. Te hace sentir como si fueras un bicho”.
5. William Lee es arrestado por estar en posesión de sustancias peligrosas y es trasladado a una comisaria, donde sufre una alucinación: Lee tiene una conversación con una especie de cucaracha parlante que habla a través de un orificio similar a un ano. El bicho le dirá que su mujer no es su mujer, sino un agente enemigo que trabaja para Interzone Incorporated y a quien, por tanto, debe matar. William Lee escapa apresuradamente tras aplastar al insecto con su zapato.
6. Joan Lee mata cucarachas en su apartamento echándoles un aliento tóxico, cuando William llega a casa y le explica que le han detenido y que deben huir de la ciudad. Su mujer, convertida en una adicta al insecticida, le increpa por no haber traído más polvo amarillo.
7. William Lee, desesperado por conseguir droga, intenta robar el equipo repleto de insecticida a un viejo compañero exterminador que duerme en el metro, pero éste le sorprende en su intento de robo. Luego se compadece de él y le da las señas de un tal Doctor Benway, un médico que quizá pueda ayudarle con su problema.
8. William Lee acude a la consulta de Benway y éste le proporciona una dosis de Carne Negra, una nueva droga para combatir su adicción al polvo amarillo, y que es extraída de la carne seca y molida de un ciempiés brasileño.

9. William Lee camina por un mercado donde encuentra un ciempiés rígido y comienza a llorar.
10. William Lee vuelve a casa y se encuentra a su mujer yaciendo en el sofá junto a Hank y Martin. Se inyecta la nueva droga y a continuación decide probar su puntería poniendo un vaso en la cabeza de su mujer y disparando. Lee falla el tiro y mata a su mujer.
11. William Lee toma una copa en un bar de “ambiente” donde conoce a Kiki, un chapero que le pone en contacto con una extraña criatura llamada Mugwump, una especie de anfibio antropomórfico que a su vez le proporciona un billete para viajar a la Interzona y le dice que compre una máquina de escribir Clark-Nova para redactar los informes de su misión.
12. William Lee acude a una tienda de empeños donde canjea su arma por una Clark-Nova. Allí se encuentra con su amigo Martin, que le advierte de que la policía le anda buscando por el asesinato de su esposa. Lee le responde que ya tiene el billete a la Interzona y se lo muestra. Sin embargo, lo que ve Martin no es un billete, sino el tubo de Carne Negra proporcionado por el Doctor Benway.
13. Primera secuencia en la Interzona. William Lee teclea su máquina de escribir en un cafetín árabe plagado de hombres que también están inmersos en la escritura. Allí conoce a Hans, un alemán que se dedica a la producción masiva de Carne Negra, y que le lleva al lugar donde se fabrica ésta y le invita a probarla de nuevo.
14. William Lee está solo en su habitación bajos los efectos de la Carne Negra cuando, en otra alucinación, su máquina de escribir comienza a hablarle y le ordena que escriba lo que le dicta. Finalmente, Lee huye asustado.
15. William Lee se reencuentra en el café con Hans, que le pregunta si ha establecido contacto con Benway. Kiki, el joven chapero de Nueva York, está allí también y le presenta a Tom y Joan Frost, una libertina pareja de escritores americanos que viven desde hace años en la Interzona.
16. En un determinado momento mientras pasean con Lee por una *casbah*, Tom le cuenta que está matando a su mujer poco a poco, aunque de manera

inconsciente. Mientras Frost dice esto, el movimiento de sus labios no se corresponde con las palabras que emite. Frost afirma que todo es inconsciente, telepático.

17. William Lee despierta en una playa tras un desmayo producido por las drogas y entabla conversación con Ives Cloquet, un suizo refinado y hedonista que dice haberlo conocido en una fiesta la noche anterior (de la cual Lee no recuerda nada) y que le invita a desayunar a su casa con intención de mantener relaciones sexuales con él. Lee se marcha al sentirse incómodo ante tales insinuaciones.
18. William Lee vuelve a tomar Carne Negra en la soledad de su apartamento y, remedando a su mujer en una secuencia anterior, extermina a un ciempiés con la toxicidad de su aliento en el cuarto de baño.
19. Tom Frost tienta a William Lee para que pruebe su máquina de escribir Martinelli, no sin antes catar la droga fabricada por Hans, que según le informa Frost ha sido expulsado de la Interzona. William Lee acepta y, en pleno delirio, redacta sendas notas a Martin y Hank donde reconoce su adicción a una droga que no existe y les pide ayuda para abandonar la Interzona. Se acuesta para descansar.
20. En una nueva alucinación, la máquina de escribir Clark-Nova de Lee y la Martinelli de Frost adquieren vida y entablan una lucha feroz por considerar la primera que la segunda es un agente enemigo de la Interzona. La Clark-Nova mata a la Martinelli y da nuevas órdenes a Bill: ahora tiene que seducir a Joan Frost para redactar un nuevo informe.
21. William Lee acude a casa de los Frost con intención de seducir a Joan Frost cuando no está el marido de ésta. Lee le ofrece drogarse juntos y la incita a escribir en la Mujahaddin de su esposo, una máquina de escribir de teclado arábigo que comienza a mutar con las palabras lascivas que escriben, y de la que emerge una especie de enorme falo erecto para unirse al frenesí sexual de la pareja. Fadela, la ama de llaves de los Frost, interrumpe el coito y ahuyenta a golpe de fusta a la mutación, que se lanza al vacío y acaba destrozada.
22. La máquina de escribir se estrella en el suelo justo a los pies de Tom Frost, que sube apresuradamente la escalera. Tom pregunta a Joan por lo sucedido y ésta le

dice que Fadela ha irrumpido en la casa y ha lanzado la máquina por la ventana. Frost le revela a Joan que Fadela la está controlando sin que ella sea consciente. Acto seguido, Frost le pide a William Lee que le devuelva su Martinelli y Joan se ofrece a acompañar a Bill a buscarla.

23. William Lee y Joan Frost caminan por el mercado cuando, de repente, Joan se separa de él para unirse al séquito de adoradoras de Fadela, que vuelve a aparecer en esta ocasión ataviada con otra ropa y cortando la carne de un ciempiés brasileño gigante.
24. Bill descubre que Joan es quien controla el mercado de la droga en la Interzona y, de nuevo en su apartamento, vuelve a tomar Carne Negra y comienza a redactar un informe. En otra alucinación, la Clark-Nova le informa sobre cómo ha sido manipulado por Interzone Incorporated para matar a su mujer, que además no era humana, sino un ciempiés de cuerpo de élite que actuaba como agente enemigo. En ese momento, irrumpe Tom Frost reclamando su máquina de escribir y, al descubrir que está destrozada, roba la de Lee y se la lleva.
25. Cuando Frost se ha marchado, William Lee toma los restos orgánicos de la Martinelli de Frost y los mete en una bolsa. Amanece en la playa donde es recogido por sus amigos Hank y Martin. Cuando les enseña el contenido de la bolsa, en lugar de la máquina de escribir de Frost, ven todo tipo de drogas y fármacos.
26. Sus amigos le acompañan a casa, donde descubrimos que, en realidad, los informes que Bill redactaba son las páginas de lo que vendrá a ser *El almuerzo desnudo*. Hank y Martin animan a Bill a publicarlo. Sin embargo, William Lee parece no ser consciente de haber creado esa obra y cree ser víctima de un extraño complot. Los invita a probar la Carne Negra e inmediatamente después vemos cómo Hank y Martin abandonan la Interzona en autobús.
27. Kiki encuentra a Bill tirado por las laberínticas calles de la *casbah* y le ofrece la posibilidad de conseguir una nueva máquina de escribir construida a partir de los restos de la Martinelli para poder así terminar su libro. Dicha máquina tiene forma de cabeza de Mugwump, quien después de llevar un rato escribiendo, le encarga seducir a Cloquet para acercarse al Doctor Benway.

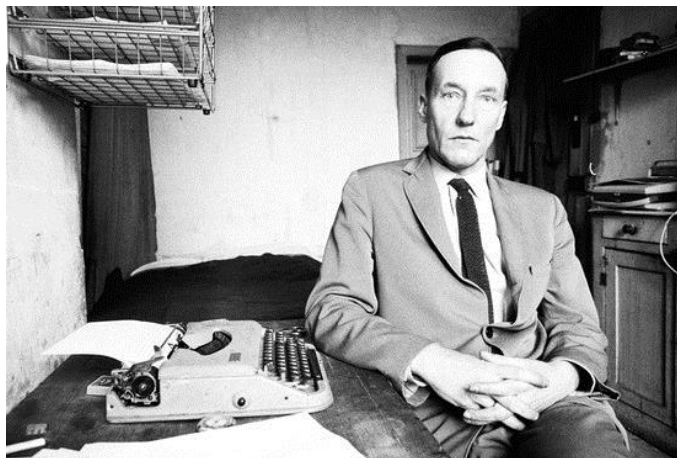


28. Bill acude a la casa de Ives Cloquet con Kiki, a quien pretende usar como cebo sexual para acercarse al suizo. Como resultado de esta misión, el joven chapero morirá dentro de una jaula de loros a manos de un espantoso híbrido de Cloquet y un ciempiés brasileño, que le penetra en un salvaje acto sexual. Lee descubre que Mugwump es un agente doble y que el objetivo de su misión era eliminarlo.
29. William Lee recupera su vieja máquina de escribir Clark-Nova , que Tom Frost ha sometido a las más diversas torturas y ha destrozado, y antes de expirar, ésta informa a Bill de que Fadela es la llave para adentrarse en Interzone Incorporated.
30. En la secuencia climática del film, William Lee acude al sitio donde antes se fabricaba la Carne Negra, percibiendo que se ha pasado a utilizar el fluido de las antenas de los mugwumps como nueva droga. Allí, William Lee asiste a la transfiguración de Fadela en el Doctor Benway, que le informa de que fue reclutado cuando se conocieron en Nueva York y, por tanto, había sido un agente doble durante todo este tiempo sin él ni nosotros saberlo.
31. En la secuencia que sirve de epílogo, William Lee es enviado por Benway en misión especial a Anexia junto a Joan, para escribir informes. Sin embargo, para cruzar la frontera le exigen demostrar de que es realmente escritor: de esta forma, Lee deberá enfrentarse al acto que desencadenó su vocación literaria y volver a matar a Joan para confirmar de manera definitiva su compromiso con la escritura.

### **3.2.3 Contexto**

Desarrollamos aquí información sobre el contexto biográfico y el contexto general de la obra del autor de la novela en que se basa el film y sobre la labor de gestación y adaptación de la misma, cuyo resultado final deriva en la película de Cronenberg.

### 3.2.3.1 Apuntes biográficos para acercarse a la obra de William S. Burroughs



William Seward Burroughs nació el 5 de febrero de 1914 en St. Louis (Missouri). Su familia disfrutaba de una posición socio-económica acomodada ya que su abuelo paterno había patentado en su día un mecanismo que revolucionó las máquinas calculadoras, fundando así la *Burroughs Adding Machine Company* a finales del siglo XIX, que posteriormente se convertiría en la multinacional informática *Burroughs Corporation* (Mikriamos, 1980, p. 11). Esta libertad económica facilitó que Burroughs disfrutase de una educación esmerada gracias a la cual pudo alimentar sin problemas la inquietud de su espíritu.

La gelidez afectiva imperaba en el seno familiar de los Burroughs, que al parecer eran una estirpe poco dada a expresar muestras de cariño y con especial predilección por el aislamiento social (Burroughs, 2004, p. 16). Esta manifiesta frialdad en las relaciones familiares marcó el carácter del joven William, que pronto encontró en la literatura una forma de evadirse de un hogar aburrido y emocionalmente aséptico. Desde que era niño, y debido en parte a los mundos clandestinos que descubrió en sus tempranas lecturas iniciáticas, desarrolló una incipiente atracción por un modo de vida marginal situado en las antípodas sociales del ambiente burgués que imperaba en su casa y reveló un precoz rechazo hacia el poder establecido (Burroughs, 2004, pp. 17-18). Su vocación por la escritura también surgió en estos primeros años en los que ideó numerosos relatos protagonizados por personajes periféricos y peligrosos (piratas, cuatreros y gánsters eran los héroes de estos primeros cuentos) que resultaban inusualmente violentos para haber salido de la mente de un niño (parece ser que en dichas narraciones abundaban los

duelos a pistola y los ahorcamientos). Estas historias actuaron, por tanto, como primer esbozo de ese gusto por manipular los códigos genéricos y retratar ambientes subterráneos que caracterizaron sus obras adultas (Mikriamos, 1980, p. 31).

El núcleo familiar no tardó en disolverse. Así, tras pasar por un aristocrático internado de Los Álamos (Nuevo México) y graduarse en literatura inglesa por la Universidad de Harvard en 1936, el joven Burroughs emprendió un largo viaje por Europa que lo llevó a la ciudad de Viena (Burroughs, 2004, p. 18), en cuya universidad pasó seis meses estudiando medicina y psicología (Mikriamos, 1980, p.13). Durante esta estancia se casó por primera vez, con una joven judía llamada Ilse von Klapper para liberarla del peligro nazi (Pekar y Piskor, 2011, p. 80), si bien ya había tenido sus primeras experiencias homosexuales en el internado. A su vuelta a los EEUU, en 1938, tras abandonar una Europa inmersa de pleno en un tenso clima de preguerra, se instaló de nuevo en Harvard donde se matriculó en antropología y se sumergió en el estudio autodidacta del psicoanálisis (Burroughs, 2004, p. 19), disciplina que resultó fundamental para ayudarle a afrontar definitivamente su condición de homosexual.

En esta época, Burroughs escribió junto a su amigo Kells Elvins un relato breve titulado *Últimos resplandores del crepúsculo* (*Twilights Last Gleamings*, 1938), donde se perciben reminiscencias apocalípticas de la obra de Oswald Spengler<sup>26</sup> y del que cabe destacar que supuso la primera aparición del Dr. Benway como personaje de ficción. Esta obra satírica de juventud trata sobre el hundimiento del barco S.S América, enmarcando el asunto narrativo en un ambiente de horror y caos donde se dan las más disparatadas situaciones (Pekar y Piskor, 2011, p. 81). El tema elegido resulta muy propio del pensamiento burroughsiano, que planteaba propuestas anarquistas para combatir los intereses de poder y control que rigen el mundo actual. Sin embargo, tras escribir este relato Burroughs abandonó completamente su actividad literaria. Entre los años 1938 y 1943, vagó de trabajo en trabajo por distintas ciudades de los EEUU y se sumergió de lleno en la decadencia de los ambientes homosexuales más subterráneos. Durante estos años de vagabundeo e inmersión profunda en los círculos marginales se instaló definitivamente en la que sería su filosofía vital basada en el rechazo absoluto

---

<sup>26</sup> Filósofo e historiador alemán cuya obra más conocida es *La decadencia de Occidente* (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1918-1922), en la que proclamaba que la cultura occidental estaba viviendo sus postrimerías.

hacia cualquier expresión posible de autoridad organizada. También es en esta época cuando se trasladó a Chicago, donde trabajó como exterminador de insectos, oficio que le marcó de tal manera que lo integró en muchos de sus relatos (todos los que componen *Exterminador* (*¡Exterminator!*, 1973), o igualmente la gran importancia que otorga a la labor de exterminador del protagonista de *El almuerzo desnudo*, como veremos).

1943 se revelará posteriormente como un año importante en la vida de William Burroughs. Fue precisamente ese año cuando se instaló en Nueva York, donde conoció a Allen Ginsberg y Jack Kerouac, por aquel entonces jovencísimos aspirantes a escritores. Los dos jóvenes literatos desarrollaron inmediatamente una admiración casi beatífica por Burroughs, debido a su enigmática apariencia, su vasta cultura, su bizarro sentido del humor, su amplia experiencia y su sincero desprecio por las convenciones sociales establecidas. William Burroughs pasó así a convertirse en el gurú subterráneo de lo que se denominaría la generación *beat* (Mikriamos, 1980, pp. 21-22; González-Fierro Santos, 1999, p. 172; Antolín Rato, 2002, p.203). Sin embargo, el personal temperamento de su obra impide englobarla bajo ninguna corriente literaria y el propio Burroughs nunca se sintió parte integrante de este movimiento en absoluto, aunque no cabe duda de que fue el mentor intelectual de sus principales representantes instigándoles a buscar una nueva estética capaz de reflejar con absoluta honestidad el espíritu de su época.

La amistad de Burroughs con Jack Kerouac, de todos modos, fue determinante para que el primero reemprendiera su labor literaria (Mikriamos, 1980, p.32). Juntos escribieron a modo de divertimento una novela titulada *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques* (*And the Hippos Were Boiled*), obra autobiográfica que describe de primera mano el relato del crimen de la universidad de Columbia que dio origen a la generación *beat*<sup>27</sup>. En la novela se trata el tema de la homosexualidad enmarcándolo en un ambiente detectivesco, siendo más próxima al universo burroughsiano que al de Jack

---

<sup>27</sup> En 1944 David Kammerer, antiguo compañero de estudios de Burroughs, y Lucien Carr, amante de Allen Ginsberg por aquel entonces, estaban peleándose borrachos sobre la hierba de la zona de ligue del parque de Riverside de Nueva York. En mitad de la refriega, Carr, catorce años más joven que Kammerer, sacó su navajita de 'boy scout' apuñaló en el pecho a su rival de tal manera que éste quedó inconsciente. Creyéndole muerto, Carr arrastró el cuerpo hasta el río Hudson donde David Kammerer, que aún estaba vivo, falleció ahogado. Aturdido, Carr acudió a Burroughs que le dijo que se buscara un buen abogado y se entregase. Jack Kerouac le aconsejó lo mismo, si bien antes de que se entregara a la justicia decidieron salir de farra, así que Kerouac fue acusado de cómplice y tuvo que pagar una fianza de 2500 dólares. Finalmente, Lucien Carr cumplió únicamente dos años de su sentencia.

Kerouac. Asimismo, el tema de las drogas duras ya aparece en uno de los capítulos escritos por Burroughs donde se describe con gran conocimiento y profuso detalle el ritual seguido por Will Dennison (alias del escritor en la novela) para inyectarse morfina:

*“Así que reuní sobre el escritorio un vaso de agua, una lámpara de alcohol, una cuchara, una botella de alcohol de farmacia y un poco de algodón absorbente. Busqué en el cajón del buró y saqué una jeringa y unas tabletas de morfina de un frasquito con etiqueta de benzedrina. Partí una de las tabletas por la mitad con una navaja, medí el agua con la jeringa, y eché en el agua de la cuchara una tableta y media.*

*Sostuve la cuchara sobre la llama de la lámpara de alcohol hasta que las tabletas quedaron totalmente disueltas. Dejé enfriarse la solución y luego la absorbí con la jeringa, coloqué la aguja y me puse a buscar una buena vena en el brazo. Al cabo de un rato encontré una, la aguja entró, la sangre salió, y la volví a meter con todo el resto. Casi inmediatamente me invadió de arriba abajo una relajación completa”*  
(Burroughs y Kerouac, 2010, p. 50).

Después de escribir esta novela al alimón con Kerouac, de nuevo se produjo un paréntesis en la intermitente actividad literaria de William Burroughs, hasta el año 1950. Su adicción a la heroína y sus problemas con la justicia le obligaron a mantener una vida itinerante durante este periodo. El escritor inició un periplo que le llevó a Texas, Nueva Orleans y finalmente a México, donde decidió emigrar en 1949 a raíz de las fuertes medidas restrictivas contra la drogadicción que se impusieron en los EEUU. Anteriormente, en 1947, Burroughs se casó con Joan Vollmer Adams, en el que sería su segundo y último matrimonio. Una vez en México, siguió un curso en la universidad sobre arqueología e historia azteca y, alentado por Gingsberg, escribió dos novelas autobiográficas centradas en sus experiencias como drogadicto y homosexual: *Yonqui* (*Junkie*, 1953) y *Marica* (*Queer*), escrita durante esta época pero no publicada hasta 1985) (González-Fierro Santos, 1999, p. 173). Ambas obras son estilísticamente próximas al realismo sucio que había comenzado en la década de los 50 y están bastante alejadas del estilo visionario y apocalíptico que su autor desarrollará años más tarde en

*El almuerzo desnudo*, aunque evidentemente ya apuntaban lógicas constantes burroughsianas.

México, 1951: William S. Burroughs mata accidentalmente a su mujer Joan de un disparo en la cabeza mientras probaba su puntería jugando a Guillermo Tell. Este hecho trágico resultó fundamental para decidir definitivamente su vocación como escritor (Mikriamos, 1980, p. 23; González-Fierro Santos, 1999, p. 173; Pekar y Piskor, 2011, p. 85). En su película, Cronenberg incidirá especialmente en la capital importancia que tuvo la muerte de Joan en la elaboración casi inconsciente de *El almuerzo desnudo*, además de suponer un paso irreversible en la metamorfosis creativa de Burroughs y en una obsesión que jamás abandonaría al escritor. Como afirmaría el propio Burroughs:

*“Vivo con una constante sensación de estar poseído y con la necesidad de escapar de ello, del control. La muerte de Joan me puso en contacto con ese invasor, el horrible espíritu, y me condenó a una lucha perpetua en la que no tengo ninguna oportunidad excepto escribir sobre mi huida”* (Snowden, febrero 1992).

Tras ser exculpado en el juicio por la muerte de su mujer, Burroughs comenzó una etapa nómada que le llevó a Colombia, Ecuador y Perú en busca de nuevas experiencias con la ayahuasca, una droga visionaria de poderes telepáticos utilizada por los indígenas latinoamericanos para sus rituales (Pekar y Piskor, 2011, p. 86). En enero de 1954, se marchó a vivir a Tánger (Mikriamos, 1980, p. 24). Entre 1954 y 1956 Burroughs, que por esa época llevaba tras sus espaldas doce años de drogodependencia, adoptó el hábito de inyectarse heroína con mayor frecuencia que nunca y comenzó una de las etapas más dramáticas de su vida. Fue en este momento cuando se convirtió en el “Hombre Invisible”, apodo adjudicado por los habitantes de Tánger debido a su extremo grado de abandono y al aislamiento absoluto en el que se desarrollaban sus días. Finalmente, este aciago paréntesis se resolvió con la redacción de las páginas que conformaron *El almuerzo desnudo*, a partir de la desintoxicación con apomorfina a la que se sometió en una clínica londinense en 1956 (González-Fierro Santos, 1999, pp. 173-174). Durante su voluntario destierro africano entabló relación con los escritores Jane y Paul Bowles (a los que reconoceremos como Tom y Joan Frost en el film de

Cronenberg), Tennessee Williams, Terry Southern y el pintor Brion Gysin. Y, de nuevo, Jack Kerouac se convertiría en un apoyo importante para la carrera literaria de Burroughs cuando, durante una visita de aquel a Tánger, en 1957, le ayudó a poner en orden sus notas, mecanografió gran parte del manuscrito y también le propuso el título de *El almuerzo desnudo*, en referencia a “*un instante helado en el que todos ven lo que hay en la punta de sus tenedores*” (Burroughs, 1980, p. 5).

En 1958, Burroughs se trasladó a París donde dio por finalizado *El almuerzo desnudo*. La novela fue editada al año siguiente en Francia por la editorial Olympia Press, gracias a la mediación de Kerouac y Ginsberg, que se encargó de ir mandando los capítulos a la editorial. Sin embargo, en los EEUU no vio la luz hasta el año 1962, de mano de Grove Press. En 1965, un jurado de Boston calificó de obscena la novela y comenzó una de los casos de censura artística más flagrantes del siglo XX, que se resolvió finamente con el fallo favorable de la corte suprema de Massachussets, que consideró que la obra tiene el suficiente valor social y literario como para revocar la sentencia y permitir su libre difusión en EEUU (González-Fierro Santos, 1999, p. 174).

La década de los 60 fue tremendamente fructífera para Burroughs. Durante este periodo comenzó a aplicar la técnica literaria del *cut-up* (corte)<sup>28</sup>, descubierta casualmente por su amigo Brion Gysin, que conjuga con otras inventadas por él mismo como el *fold-in* (montaje) o el *splice-in* (inserción) para elaborar su célebre “trilogía nova”, compuesta por *La máquina blanda* (*The Soft Machine*, 1961), *El billete que explotó* (*The Ticket That Exploded*, 1962) y *Nova Express* (1964) (Mikriamos, 1980, pp. 63-65). Durante esta época, Burroughs se convirtió en un auténtico icono para la nueva contracultura que comenzaba a gestarse en los 60 y participó como actor, co-director y guionista en varias películas de carácter experimental junto a Antony Balch<sup>29</sup>, entre otras: *Towers Open Fire* (1963), codirigida entre ambos con guión suyo, *William Buys a*

---

<sup>28</sup> Creada originalmente por el poeta surrealista Tristan Tzara (1896-1963), la técnica del *cut-up* consiste en la descomposición de un texto primario, por medio del recorte azaroso de palabras, para formar nuevas oraciones y así generar un nuevo escrito. Se trata de un proceso de extracción y reconstrucción que otorga un nuevo sentido al lenguaje, fundamentándose en la intuición caótica y el libre flujo creativo.

<sup>29</sup> Cineasta y distribuidor inglés fascinado por el terror y el cine *exploitation* que desarrolló su carrera en la escena *underground* neoyorkina durante los años 60 y 70. Su filmografía se compone de una serie de cortometrajes experimentales realizados en colaboración con Burroughs en los que intentaron trasladar la técnica del *cut-up* al terreno audiovisual.

*Parrot* (1963), cortometraje en el que, como indica su título, aparece comprando un loro; *The Cut Ups* (1966), ensayo fílmico sobre la técnica literaria inventada por Brion Gysin, protagonizado por el propio Gysin y Burroughs; *Bill and Tony* (1970), película sin guión consistente en un intercambio de unas pocas líneas de diálogo entre el propio Balch y Burroughs, y *Psychic TV Ghost at Number 9* (1950-60), donde aparecen conceptos tan burroughsianos como el control impuesto por la maquinaria del poder, la multiplicidad del yo y la confusión urbana.

Huelga decir que ninguna de las películas que llevaron a cabo conjuntamente Burroughs y Balch participan de la narratividad lineal clásica. Es más, se sitúan en las antípodas de la misma, sumergiéndonos en un estado de hipnosis premeditado (otra de las obsesiones de Burroughs) mediante una especie de translación del *cut-up* al medio cinematográfico (de donde, precisamente, nació la idea). En *Psychic TV Ghost at Number 9*, además, encontramos los citados conceptos burroughsianos, que son respectivamente representados por la compañía de la familia Burroughs, el desdoblamiento de las imágenes sobre primeros planos del rostro del escritor y la superposición de las distintas voces a la que se añade interferencias que impiden que éstas se escuchen correctamente. También llama la atención la presencia de un elemento que comparten Burroughs y Cronenberg: la mutabilidad física del cuerpo humano (“la maquina blanda” en términos burroughsianos), manifiesta en la película en el retrato casi científico de una mano que luce uno de sus dedos amputado.

Por otra parte, a raíz del gran éxito que cosechó *El almuerzo desnudo* una vez publicado en 1962, Burroughs vivió un momento de saturación creativa y, sobre todo, social, que acabó incitándolo hacia un nuevo encierro voluntario, esta vez en Londres, durante el que poco se supo de él. En este nuevo periodo de aislamiento, cuyo arco temporal se puede localizar desde finales de los 60 hasta su vuelta definitiva a los EEUU en 1974, Burroughs sufrió un silencio comercial más que creativo, puesto que publicó varias obras aunque todas tuvieron un sonado fracaso debido a su carácter sumamente experimental e introspectivo. En estos años salieron de su pluma el guión cinematográfico *Las últimas palabras de Dutch Schultz* (*The Last Words of Dutch Schultz*, 1970), las novelas *Los muchachos salvajes* (*The Wild Boys*, 1971) y *Puerto de los Santos* (*Port of Saints*, 1973), y las colecciones de relatos *El metro blanco* (*White*



*Subway*, 1973) y *¡Exterminador!* (*Exterminator!*, 1973), que conjugó con numerosos proyectos artísticos multidisciplinares (Mikriamos, 1980, pp. 91-95).

En 1974 regresó a los EEUU después de tres décadas de exilio voluntario en México, Tánger, París y Londres. Esta vuelta a los EEUU marcó, además, el comienzo de una nueva etapa en su actividad creativa marcada por una total ruptura con las técnicas experimentales que habían guiado su obra a lo largo de la década anterior. En su obsesión por romper la palabra como mecanismo de control se había granjeado una fama de escritor vanguardista y de difícil lectura, que no se correspondía con su nueva intencionalidad de difundir un conjunto, hasta entonces disperso en el caos ordenado que era su obra pretérita, de reflexiones, teorías e investigaciones personales, encaminadas a plantear un cambio en la naturaleza humana. El fundamento ideológico de su producción literaria a partir de ahora sería una respuesta a los mecanismos de control establecidos, que se manifiestan en un orden alienado donde no hay cabida para el desarrollo del individuo. Lo cual estaba en consonancia con su discurso anterior, solo que decide variar la forma del *cut-up/fold-in* regresando a una narrativa más lineal con el fin de ordenar sus reflexiones y hacerlas así más accesibles para el público. Surge así la “trilogía del espacio”, que comenzó a escribir en Nueva York en 1974, y que está compuesta por *Ciudades de la noche roja* (*Cities of the Red Night*, 1981), *El lugar de los caminos muertos* (*The Place of the Dead Roads*, 1984) y *Las Tierras de Occidente* (*The Western Lands*, 1987).

A partir de 1987, su producción literaria se redujo a un breve libro de relatos con ilustraciones llamado *El callejón del tornado* (*Tornado Alley*, 1989), una pequeña biografía de Cristo como agente espacial titulada *Ghost of chance* (1991) y la autobiografía *Mi educación: un libro de sueños* (*My education: A Book of Dreams*, 1995). En 1989 se publicó *Interzone*, interesante selección de textos que incluía una versión inédita de más de mil páginas del caótico manuscrito de *El almuerzo desnudo* antes de que fuera recortado para su publicación. También escribió durante estos años el libreto de la ópera experimental *The Black Rider*, musicalizada por Tom Waits y estrenada en Hamburgo en 1989 bajo la dirección escénica del dramaturgo Robert Wilson. En 1993, Waits publicó un disco de estudio homónimo a la ópera donde retomaba con su propia voz los textos escritos por Burroughs. Ese mismo año Burroughs colaboró con el malogrado *punkrocker* Kurt Cobain en el EP *The priest they*

*called him* (1993). Durante sus últimos años de vida, William S. Burroughs se dedicó casi exclusivamente a la pintura retirado en su casa de Lawrence (Kansas), donde murió el día 2 de agosto de 1997, a la edad de 83 años.

### 3.2.3.2 Gestación y adaptación de *El almuerzo desnudo* al cine

En muchos aspectos, puede decirse que los universos del cineasta David Cronenberg y del escritor William S. Burroughs estaban predestinados a encontrarse (Maslin, 1991). Ambos comparten no pocas constantes temáticas que aparecen reflejadas en sus respectivas obras, y la influencia del literato se desliza por el cine del realizador canadiense ya desde los primeros cortometrajes experimentales de éste. De hecho, junto a Vladimir Nabokov, Burroughs es uno de los escritores más admirados por el director desde su más temprana juventud allá en Toronto (González-Fierro Santos, 1999, p. 18; Rodley y Cronenberg, 2000, p. 229). Asimismo, siendo Cronenberg cuando realizó esta película el máximo representante cinematográfico de la corriente artística de la Nueva Carne<sup>30</sup>, que estaba directamente influida por el concepto del cuerpo como “máquina blanda” pergeñado precisamente por W. S. Burroughs, su imaginario plagado de virus y mutaciones se adaptaba como un guante para adaptar al cine la prosa caótica y exuberante que el escritor utilizó para plasmar su barroca pesadilla química.

La idea de adaptar *El almuerzo desnudo* rondaba por la mente de David Cronenberg mucho antes de que el proyecto definitivo tomara forma. Las fuentes disponibles no coinciden en fijar en qué momento y lugar el productor británico Jeremy Thomas<sup>31</sup> propuso al cineasta llevar a cabo la adaptación de la novela de Burroughs. Algunos estudiosos hablan de un acercamiento de Thomas a Cronenberg en el Festival de Cannes de 1983 (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 225), mientras otros sitúan la reunión en

---

<sup>30</sup> La Nueva Carne (*New Flesh*) es una corriente subversiva de pensamiento artístico surgida en los años 80, que postulaba la revolución del cuerpo humano a través de su modificación quirúrgica, mutilación, mutación, drogadicción, etc. El cuerpo es un medio de expresión, una forma de mostrar psicósomáticamente la debilidad de la mente. Qué mejor manera (la única real) de expresar el vacío existencial, la decadencia del hombre que a través de pústulas, injertos, y amputaciones. Es una corriente que toca todos los ámbitos artísticos: *performances*, pintura, fotografía, cómic (Charles Burns), literatura (W. S. Burroughs, J.G Ballard y Clive Barker) y, por supuesto, cine (Cronenberg) (Navarro, junio 1992, pp.61-62).

<sup>31</sup> Jeremy Thomas también es el productor de *El cielo protector* (*The Sheltering Sky*, 1990), de Bernardo Bertolucci, adaptación de la novela de Paul Bowles, amigo personal de Burroughs y cuya acción también se sitúa en el Norte de África.

el marco del Festival de Cine de Toronto en 1984 (Emery y Silverberg, 1992, p. 56; González-Fierro, 1999, p. 176; Rodley y Cronenberg, 2000, p. 232). Dado que la última fuente mencionada (Rodley) obtuvo la información del propio cineasta, tomaremos esta fecha y emplazamiento como los más fiables. Por otra parte, Cronenberg en 1981 concedió una entrevista a la revista *Omni*, con motivo del estreno de *Scanners* en los EEUU, donde declaró: “A una parte de mí le encantaría hacer una película sobre El almuerzo desnudo de William S. Burroughs” (Rodley y Cronenberg, 2000, p. 229). Así que no hay lugar a dudas sobre la temprana disposición del director de *Cromosoma 3* (*The Brood*, 1979) para emprender dicha tarea.

Jeremy Thomas, por su lado, había quedado tan fascinado con *Videodrome* que no podía imaginar a otro director para llevar a buen puerto *El almuerzo desnudo* cuando compró los derechos de la novela en 1984. El cinco de febrero de ese mismo año, el productor organizó una fiesta en Nueva York para celebrar el setenta cumpleaños de William S. Burroughs, y allí fue donde Cronenberg se encontró por primera vez cara a cara con el que fuera su ídolo desde la juventud. Al año siguiente, el cineasta debía viajar a buscar localizaciones en el Norte de África para *Total Recall*, proyecto de adaptación de uno de los relatos de Philip K. Dick que finalmente acabó en manos de Paul Verhoeven<sup>32</sup>. Dado que pasarían por Tánger, se decidió que le acompañaran Burroughs, su secretario personal James Grauerholz, Jeremy Thomas y su socio Hercules Bellville (González-Fierro Santos, 1999, p. 177), con la finalidad de discutir sobre el terreno posibles planteamientos para enfrentarse a la difícil tarea de adaptar aquella novela y, de paso, localizar potenciales exteriores para el futuro, y aún indeterminado, rodaje. Sin embargo, hubieron de pasar varios años, hasta 1991, para que el proyecto viera finalmente la luz.

Para entender por qué no llegaron a buen término estos tempranos intentos de adaptar *El almuerzo desnudo* al cine tenemos que repasar la carrera de Cronenberg hasta ese punto. En 1984, año que tomamos como origen de la gestación del proyecto, Cronenberg acababa de sufrir un gran descalabro comercial con *Videodrome* y se había visto obligado a recular en sus ambiciones experimentales para demostrar su valía como director rentable dentro del sistema con *La zona muerta* (*The Dead Zone*, 1983),

---

<sup>32</sup> *Desafío total* (*Total Recall*, 1990).

adaptación de la novela homónima de Stephen King publicada en 1979, y que supuso su primera película de producción estadounidense. Después del éxito cosechado en Canadá con sus primeros largometrajes no experimentales<sup>33</sup> y, sobre todo, tras la gran repercusión comercial de *Scanners*, que también disfrutó de una excepcional acogida comercial en el todopoderoso país vecino, a Cronenberg le costó asumir el rechazo manifiesto por parte del público hacia *Videodrome*, jalón indiscutible en su filmografía donde se acuña definitivamente el concepto de Nueva Carne (*New Flesh*), hilo conductor que temáticamente atraviesa toda la filmografía del director. Por tanto, parece evidente que pese al deseo del canadiense de llevar la obra de William Burroughs al cine no era el momento más adecuado para hacerse cargo de una empresa tan complicada y con tan escasas perspectivas en taquilla.

Además, basta leer unas pocas páginas de *El almuerzo desnudo* para advertir que es uno de esos libros que resultan imposibles de trasladar fielmente al lenguaje cinematográfico, lo cual retrasó bastante la elaboración de un guión que dejase satisfecho a todas las partes. Una de las razones que convertían la novela en no apta para ser filmada era que no tenía una estructura narrativa convencional, puesto que el libro se construye como un delirio episódico con escasas referencias que aporten continuidad entre los diferentes capítulos. Esta disfuncionalidad narrativa aporta una sensación permanente de confusión muy sugerente para el osado lector que se enfrenta a la intensa experiencia de hundirse en la prosa de Burroughs, tan poética y sensitiva como destructiva y cerebral, pero que está destinada a no funcionar en su traslación a la gran pantalla, al menos no en una película con aspiraciones de tener una exhibición comercial en salas que le permita llegar a un público más o menos mayoritario<sup>34</sup>.

Cronenberg, como profundo conocedor de la obra de Burroughs, era consciente de la imposibilidad de llevar a cabo una adaptación literal de la novela, de manera que desde un principio desechó esta opción, sabiéndola condenada al fracaso, y planteó su lectura de *El almuerzo desnudo* como una reflexión sobre el proceso creativo que originó la novela que hoy conocemos y la consiguiente asimilación por parte de William

---

<sup>33</sup> A excepción de la alimenticia *Fast Company* (1979), que supuso un fiasco comercial.

<sup>34</sup> Anunciado durante un largo tiempo su estreno en España, éste finalmente no se produjo, debido a la escasa confianza de la distribuidora en su éxito comercial. Sin embargo, esa copia de estreno, subtitulada, ha sido cedida desde entonces para su exhibición en filmotecas, festivales y cine-clubs.

Lee, *alter ego* del propio Burroughs, al que pone rostro en la película el actor Peter Weller<sup>35</sup>, sobre su renovada e irreversible condición de escritor. De esta manera, Cronenberg canaliza dos experimentos abstractos (novela y film) a través de una base concreta (guión) y opta por adaptar el libro utilizando una triple ecuación que fusiona en un sólo término las propias vivencias de Burroughs cuando escribió la novela, pasajes de la propia historia y el mundo “cárnico” cronenbergiano, con un especial gusto por la relación máquina-hombre, rebajando la (homo)sexualidad del libro, pero haciéndola más que latente en el film (G. Calvo, 2002). El propio director se expresaba así a este respecto:

*“Por supuesto, es mi versión de El almuerzo desnudo [...] Si haces una adaptación literal de El almuerzo desnudo y la llevas a la pantalla sólo conseguirás una especie de sátira que es, al mismo tiempo repugnante, suave, satírica y social [...] sin el menor contenido emocional y sin la belleza, gracia y fuerza del estilo literario de Burroughs”* (Rodley y Cronenberg, 2000, pp. 233-234).

De manera que, como él mismo reconoce se vio obligado a *“fusionar mi propia identidad con la de Burroughs, y crear una tercera que ni él ni yo habríamos podido crear por nuestra cuenta [...] Es como si Burroughs y yo nos fusionáramos en la vaina teletransportadora de la mosca”* (Rodley y Cronenberg, 2000, p. 235). En las declaraciones que siguen se puede percibir, además, el pragmatismo de Cronenberg a la hora de enfrentarse a la adaptación de la obra y su interés por hacer una película que llegará al público:

*“Básicamente, hay varios problemas. Uno radica en su alcance. En realidad, es bastante épica. Es lo épico elevado al cubo. Si quisieras rodarla literalmente tendrías que gastarte entre 400 y 500 millones de dólares, y, evidentemente, estaría prohibida en todos los países. No existe cultura alguna que pudiera soportar esta película. Tuve que*

---

<sup>35</sup> Según las fuentes consultadas (Emery y Silverberg, 1992, p. 66) el actor, gran admirador de la obra de Burroughs, se enteró por su amigo Jeff Goldblum de que Cronenberg preparaba una adaptación de *El almuerzo desnudo* e inmediatamente le escribió para ofrecerse como protagonista.

*enfrentarme a eso: a lo difícil que le resultaría al público conectar con ella”* (Rodley y Cronenberg, 2000, pp. 234-235).

Finalmente, hubieron de pasar cuatro años y dos películas más, *La mosca e Inseparables*, para que Cronenberg tuviera listo el primer borrador de *El almuerzo desnudo*, y lo primero que hizo cuando lo tuvo terminado fue enviárselo a Burroughs para consultar qué opinión le merecía (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 227). Según parece, este guión inicial no dejó demasiado satisfecho al escritor que contestó a Cronenberg con las mismas palabras ambiguas que utilizó Raymond Chandler cuando le preguntaron qué opinaba de lo que Hollywood había hecho con sus novelas: “*No le han hecho nada a mis libros. Están allí, muy bien, sobre el estante*” (Jaehne, 1992, p. 14). Cronenberg realizó después algunas modificaciones en el texto, seguramente teniendo en cuenta las sugerencias de Burroughs, y el escritor dio su visto bueno, aunque cabe aclarar que Burroughs jamás participó de manera activa en el proceso de escritura del guión<sup>36</sup> por petición expresa del canadiense. Aunque, según reconoce el propio Cronenberg, durante el periodo de creación el libreto voló en varias ocasiones a Kansas para encontrarse con el escritor y su literatura fue fundamental para elaborar la atmósfera y el *tempo* del film:

*“[...] quería sobre todo proponerle preguntas, saber lo que pensaba de las mujeres, de la vida después de la muerte... Durante la escritura del guión, tenía cinco de sus libros sobre mi mesa y de tiempo en tiempo abría uno al azar y leía un pasaje para captar el ritmo, el tono de la escritura”* (Katsahnias, 1990, p. 7).

El gran acierto del cineasta fue asumir las limitaciones que le imponía el medio, así como las propias, para sacar adelante un proyecto con el que, además, quería refrendarse como “autor” tras la experiencia de *Inseparables* (que había girado hacia una vertiente más realista y psicológica, frente a sus anteriores trabajos enmarcados en los géneros de la ciencia-ficción y el terror) y deliberar acerca del peligro y la responsabilidad que lleva consigo la creación artística, en este caso, la literatura.

---

<sup>36</sup>“*Yo no contribuí en nada en la redacción del guión*”, reconocía el escritor a Allen Ginsberg en un diálogo-entrevista entre estos dos pilares de la *beat generation* publicado en el diario galo *Libération*. Posteriormente esta entrevista fue traducida al castellano por Alberto Magnet y publicada en la sección Cultura de *El Periódico de Cataluña* (Miércoles, 16 de septiembre 1992).

Finalmente, como comentábamos, aunque se había pensado realizar la película en Tánger, escenario real donde Burroughs había imaginado su obra, debido al estallido de la Guerra del Golfo se hubo de trasladar el rodaje a Toronto ya que ninguna aseguradora estaba dispuesta a cubrir los riesgos que conllevaba la filmación en Marruecos, país de mayoría islámica, dadas las circunstancias del conflicto. De esta manera, la Guerra Santa obligó a recrear la Interzona en un estudio de Canadá, pero este hecho, que en principio parecía un inconveniente, proporcionó un ambiente de irrealidad aún más superlativo, muy acorde con el de la Interzona descrita por Burroughs en la novela, que favoreció enormemente el carácter alucinatorio del entorno y que posiblemente jamás se habría logrado de rodar la película en escenarios naturales (González Fierro Santos, 1999, p. 188).

### 3.2.3.3 Puntos de contacto entre Burroughs y Cronenberg

Si decíamos que los universos del cineasta canadiense y del escritor de Missouri estaban destinados a encontrarse es porque entre los dos artistas se establecen todo tipo de contactos temáticos y estilísticos. Desde las primeras páginas de *El Almuerzo Desnudo*, así, Burroughs establece un estrecho vínculo entre enfermedad y adicción, que ya contiene en sí todas las variaciones sobre el tema introducidas años después por Cronenberg en sus films. En su introducción a *El almuerzo desnudo*, Burroughs se refiere a la adicción a como a la “enfermedad” primigenia:

*“La enfermedad es la adicción a la droga y yo fui adicto durante quince años. [...] He consumido la droga bajo muchas formas [...] La he fumado, comido, aspirado, inyectado e introducido en supositorios rectales. La aguja no es importante. Tanto da que la aspire, la fumes, la comas o te la metas por el culo, el resultado es el mismo: la adicción”* (1980, p. 5).

De esta manera, los virus, metamorfosis, malformaciones, patologías psicológicas y demás derivaciones de ese malestar multiforme y poliédrico que sufren los personajes del canadiense parten del concepto burroughsiano de “enfermedad” (Vasquez Roca, 2006), es decir, son consecuencia directa de la adicción (*Videodrome*,

*Inseparables, El almuerzo desnudo, Crash, eXistenz*) o causantes de ella (*Vinieron de dentro de..., Rabia, Un método peligroso*). Además, para los dos autores la enfermedad actúa como un elemento liberador que muestra la verdadera naturaleza del individuo que la padece. Los virus mutantes y rebeldes de las películas de Cronenberg son una metáfora del individuo diferente y aislado que quiere escapar del control opresivo que en sus películas está representado por esas gélidas corporaciones internacionales con deshonestos propósitos reguladores.

Esos virus, malformaciones y demás enfermedades suelen ser secuelas de experimentos ilícitos y éticamente cuestionables realizados por aquellas corporaciones y cuya finalidad última es el control del individuo. De manera que la enfermedad actúa como revulsivo a ese control corporativo y el virus es concebido como una forma de rebelión orgánica. Siguiendo esta línea, Burroughs afirma que la droga no tiene ninguna propiedad moral. Es simplemente un instrumento cuyo servicio depende en gran medida del uso que se le pretenda dar, puede abrir la conciencia a nuevas dimensiones de la existencia o bien servir a los perversos propósitos del control: *“La droga produce una fórmula básica de virus “maligno”: el álgebra de la necesidad”* (1980, p. 7). Debemos especificar aquí que cuando Burroughs habla de droga se refiere a heroína, morfina y demás derivados del opio, nunca a sustancias alucinógenas. Así se manifiesta Sadie Plant sobre el símil utilizado por Burroughs:

*“Sin duda, la intuición de Burroughs de que las drogas tienen algo de virus resulta bastante convincente: se extienden entre la gente, a través del cuerpo y el cerebro, y por todo el mundo, de modo que, al menos metafóricamente recuerda al contagio vírico”* (Plant, 2001, p. 53).

Esta condición de virus maligno, de elemento detonador de la ecuación cuyo resultado irreversible es la adicción, convierte la droga en un arma peligrosa cuando es utilizada por los secuaces del control institucional. Precisamente, los conceptos de mutación de la conciencia y de control permanecen omnipresentes en la obra de Burroughs desde sus inicios. Para acceder a este cambio de conciencia, cuyo fin último es alcanzar la libertad del individuo frente a la anulación de la idiosincrasia que establece la maquinaria hiperburocratizada del control, el escritor no descartaba vías como la telepatía, la comunicación con los muertos, el sexo, el lenguaje y, por supuesto



las drogas, aun siendo consciente de que el uso de estos instrumentos (pues en definitiva eso es lo que son para él) podían tener consecuencias peligrosas como la adicción o la locura.

La reivindicación de la visión subjetiva de la realidad como condición *sine qua non* para alcanzar la libertad del sujeto individual es quizás el eje central del pensamiento burroughsiano. Esta filosofía (pro)alucinatória tiene su representación literaria en esos universos herméticos (como la Interzona) que intoxicados por los códigos genéricos de la ciencia-ficción, el *western* o la novela negra, pero transmutados por la excepcional personalidad artística de Burroughs, quedan absolutamente privados de cualquier posible lectura exegética colectiva. De manera que el lector que emprende la lectura de un libro de Burroughs debe introducirse por sí mismo en esos mundos herméticos creados por el escritor, asumiendo que se encuentra dentro de una ficción que carece de reglas autoimpuestas. Podríamos afirmar que la extraña obra de Burroughs exige tal grado de compromiso al lector que le obliga a ser fagocitado por su osada propuesta literaria hasta límites que pueden resultar mentalmente extenuantes. *El almuerzo desnudo* es, por tanto, un libro extremadamente complejo y difícil porque para sumergirse plenamente en los insólitos mundos que propone hemos de renunciar a nuestra propia cordura en beneficio de una absoluta simbiosis con la ficción propuesta por el escritor. Así, si el lector no es capaz de establecer esta necesaria fusión mental con el contenido de la novela, que requiere de no poco esfuerzo intelectual, la obra le resultará tan hermética que muy probablemente tenga que renunciar a ella.

Las películas de Cronenberg comparten con las ficciones de Burroughs ese gusto por la hibridación genérica (con predilección por el fantástico más carnal en sus inicios), así como la visión profundamente subjetiva del protagonista de la historia que, por una u otra razón (normalmente relacionada con la obsesión por mantener su individualidad), suele terminar, si es que no lo está desde un principio, relegado (a causa de la locura, de la mutación o de la adicción casi siempre) a la periferia de una sociedad en la que de manera soterrada impera un control establecido (o está en proceso de hacerlo) que actúa como auténtico antagonista corporativo del (anti)héroe cronenbergiano. Al igual que las novelas de Burroughs, además, los films de Cronenberg también requieren una especial capacidad de implicación por parte del espectador.

Esta necesidad de salvaguardar su identidad que tienen los personajes de Cronenberg (y que comparten los de Burroughs) se fracturará cuando descubran el factor relativo de la propia identidad. De esta forma, las mutaciones (ya sean éstas físicas o mentales) que sufren los protagonistas (normalmente masculinos) del universo fílmico del director canadiense, se revelan como prueba ontológica de lo maleables que resultan, en definitiva, la identidad humana y la misma realidad que nos circunda. En el sentido más fisiológico de esta evolución de la identidad, es decir, en lo que se refiere a la inevitable transformación del propio cuerpo y a la vulnerabilidad del mismo, resulta esclarecedora la definición que le da Burroughs, refiriéndose al organismo humano como una “máquina blanda” (*soft machine*). Esta fragilidad que caracteriza la personalidad humana se manifiesta en todos los escritos de Burroughs, y sobre todo en *El almuerzo desnudo*, donde las fronteras del “yo” quedan absolutamente borradas.

En otro de los principales trabajos de Cronenberg, *Inseparables* (*Dead Ringers*, 1988), el conflicto entre los protagonistas, los gemelos Mantle (ambos interpretados por Jeremy Irons), se produce precisamente al afrontar su condición de sujetos independientes entre sí. El hecho de que Beverly Mantle adquiera conciencia sobre su propia identidad motivado por su romance con Claire Niveau (Geneviève Bujold), y la consecuente fragmentación que esto produce en la relación con su dominante hermano Elliot, manifiesta la misoginia que subyace en el cine de Cronenberg, una de las múltiples herencias temáticas de Burroughs que se transfieren a su filmografía. Cuando Burroughs se refiere a la diferencia existente entre hombres y mujeres lo hace en términos de especie, y esta tesis es recuperada por Cronenberg en el prólogo de la película que comentamos, cuando los aún infantes gemelos discuten sobre la posibilidad de una sexualidad subacuática en la que no sería necesario el contacto físico. Para comprobar su hipótesis, los Mantle proponen a una niña del barrio practicar el sexo en la bañera, pero ésta los rechaza escandalizada y les increpa diciéndoles que seguro que ninguno de los dos sabe lo que es “follar”. Sorprendidos ante la actitud de la pequeña, los Mantle continúan su camino y afirman, refiriéndose a las mujeres: “son tan diferentes de nosotros, y todo porque no vivimos bajo el agua”

Otra de las fascinaciones que comparten el director canadiense y el escritor americano es la entomología (el papel fundamental de los insectos en *El almuerzo desnudo* lo estudiaremos más adelante), y el deleite por emplazar sus ficciones en

ambientes manifiestamente extraños y opresivos que actúan como extensión material de la perturbada psique de sus protagonistas. Tanto para uno como para otro, el mundo que habitan sus personajes es un reflejo del estado mental (y por tanto siempre subjetivo) de éstos. Esta característica hace que en ambos casos el espacio que ocupan sus protagonistas suele mutar a medida que lo hace el propio personaje, resaltando así la subjetividad extrema del punto de vista adoptado por el director. A un nivel telúrico, más cercano a la realidad aunque igualmente variable con respecto a ella, los respectivos apartamentos, en principio asépticos y ordenados, de Seth Brundle (Jeff Goldblum) en *La mosca* (*The Fly*, 1986) y de los gemelos Mantle en *Inseparables*, se tornan caóticos e infectos conforme sus propietarios van descendiendo al abismo de sus procesos autodestructivos. Esta unión indisoluble entre el deterioro físico y mental del inquilino y la progresiva descomposición de su entorno es retratada por Burroughs en la estremecedora introducción que hizo a su novela más popular:

*“Estaba viviendo en una habitación del barrio moro de Tánger. Hacia un año que no me bañaba ni me cambiaba de ropa, ni me la quitaba más que para meterme una aguja cada hora en aquella carne fibrosa, como madera gris, de la adicción terminal. Nunca quité el polvo de la habitación. Las cajas de ampollas vacías y la basura llegaban hasta el techo. Luz y agua cortadas mucho tiempo por falta de pago. No hacía absolutamente nada. Podía pasarme ocho horas mirándome la punta del zapato. Sólo me ponía en movimiento cuando se vaciaba el reloj de arena corporal de la droga”* (1980, p. 9).

Sin duda, la habitación descrita por Burroughs se asemeja “peligrosamente” a las respectivas moradas de Seth Brundle y los hermanos Mantle, una vez que se han iniciado sus respectivas metamorfosis. Por otro lado, a un nivel puramente alucinatorio en *Videodrome* (1983) y *El almuerzo desnudo* los personajes sufren la transformación de su presunta realidad conforme se van afianzando sus adicciones.

No podemos cerrar este epígrafe sin hacer mención a la impronta que ha dejado la imaginería de Burroughs en el universo cronenbergiano. Sobre todo en sus primeros años, desde *Vinieron de dentro de...* (*Shivers*, también titulada *They Came from Within* y *The Parasite Murders*, 1975) donde el aspecto de los parásitos venéreo-fecales remite

directamente a la descripción que se hace en *El almuerzo desnudo* de los lascivos *candiru*: “[...] *el candiru es un pez pequeño en forma de anguila o gusano de medio centímetro de grosor y de unos cinco de largo [...] que se cuele por la picha o por el culo, o por el coño de las mujeres faute de mieux [...]*” (1980, p. 58), hasta el injerto de piel “morfológicamente neutro” convertido en falo vampirizado que se desarrolla en la axila de la protagonista de *Rabia*, o la vagina/hendidura que se abre en el pecho de Max Renn, cuyo modelo iconográfico parece extraído de aquel fragmento de la genial obra burroughsiana que dice: “[...]...*los órganos no mantienen posiciones ni funciones constantes...brotan órganos sexuales por todas partes...[...]*” (1980, p. 24), pasando por *Scanners* (1981) en la que aparecen obsesiones tan burroughsianas como la telepatía, los transmisores y el control a través de la adicción, o incluso la metamorfosis inhumana sufrida por Seth Brundle en *La mosca* que ya aparecía prefigurada en estas palabras de resonancia kafkiana: “*Al principio los cambios físicos fueron lentos, pero luego se precipitaron en golpes negros, cayendo a través de sus tejidos flojos, borrando toda la forma humana...[...]*” (1980, p. 24).

### **3.2.4 Elementos formales del filme**

#### **3.2.4.1 Códigos visuales**

Si se analiza detenidamente la carrera de Cronenberg, no es difícil descubrir que es un cineasta conciso y directo a la hora de planificar sus películas. De hecho, es un director bastante parco en movimientos de cámara y muy dado al plano-contraplano clásico. Esta utilización minimalista, que no simple, del lenguaje cinematográfico aporta a su obra un fascinante grado de frialdad expositiva que otorga a su visión una claridad, entendiendo ésta en un sentido puramente intelectual, que se adapta a la perfección para componer su versión de *El almuerzo desnudo*.

De esta forma, en lo que respecta a la utilización de los movimientos de cámara, *El almuerzo desnudo* es un film que destaca ante todo por la sutileza de sus *travellings* y la precisión narrativa de sus panorámicas. Si bien es cierto que, a primera vista, la película parece una obra de un gran barroquismo formal, esto se debe en gran medida a su diseño de producción y a la proliferación de criaturas creadas por el maquillador Chris Walas. Pero lo cierto es que la planificación usada por Cronenberg se mueve dentro de una formalidad estrictamente preocupada por la cuestión narrativa.

Efectivamente, observando con atención el decurso de sus imágenes, apenas encontramos un par de *travellings* absolutamente justificados que introducen al espectador en el ambiente de la *casbah* y dos movimientos de cámara más que nos transmiten la sensación alucinada del personaje. A la hora de trasladar al celuloide el continuo estado de trance tóxico en el que vivió Burroughs en esta etapa, Cronenberg opta por un aparente clasicismo en la composición del encuadre y el uso de la planificación (planos medios, planos americanos y primeros planos con introducciones de planos de detalle cuando quiere mostrar un elemento especialmente significativo), que tiene como objetivo facilitar la inmersión del espectador en un universo tan raro y barroco por sí mismo que no necesita ser ornamentado con un lenguaje demasiado experimental.



El uso profundamente empírico de los mecanismos cinematográficos, por tanto, unido a un imaginario que en buena medida se alimenta de la ciencia-ficción más surrealista, otorga al film un grado de desconcierto que sirve para transferir con fidelidad al celuloide el carácter áspero, cortante y cerebral, pero a la vez muy barroco y sensitivo, que destila el estilo literario de Burroughs. Esta contraposición entre forma y contenido es, de hecho, la esencia misma de la novela. Así, la adaptación que hace Cronenberg de la novela de Burroughs es un film que, pese a lo extravagante de su contenido, en lo formal se disfraza de narración tradicional para embaucar al espectador e intentar hacerle plenamente partícipe del delirio continuo de su protagonista. Cabe destacar, además, que en *El almuerzo desnudo* no hay ninguna criatura virtual (el film

se realizó unos pocos años antes de la popularización de los efectos digitales en el cine comercial), algo que proporciona a todos los habitantes de la Interzona un aspecto muy corpóreo pero evidentemente irreal, que beneficia el aspecto de pesadilla sensorial que tiene la película.



Asimismo, la fotografía de Peter Suschitzky denota un gusto evidente por una utilización expresionista de la iluminación derivada de films adscritos al cine negro de la época manierista del Hollywood clásico, como *Los sobornados* (*The Big Heat*, 1953), de Fritz Lang, y *El beso mortal* (*Kiss Me Deadly*, 1955), de Robert Aldrich, cuya influencia también se manifiesta en el diseño de producción y el vestuario, así como en el componente paranoico de la historia. La primera imagen del film, por ejemplo, nos sitúa cronológicamente con un letrero sobre una puerta roja con el número 42, en la que de pronto aparece perfectamente dibujada la sombra de William Lee tocada con su sombrero, en una imagen que remite directamente a la iluminación expresionista y los códigos genéricos del *film noir* clásico.



Igualmente, la siguiente secuencia del film, con el jefe de Lee, transcurre en una oficina que recuerda a las comisarias caóticas que aparecen en tantas películas de cine negro y actúa como re-lectura irónica de la clásica escena en que el comisario reprende al detective. Del mismo modo que, cuando Frost decide secuestrar la Clark-Nova y acude al hotel de Bill para reclamarla a punta de pistola (secuencia 24), se conjugan la revisitación manierista del cine negro en clave de humor (algunos pasajes de la novela

también rememoran en tono paródico ciertos modismos de la narrativa *pulp*, a la que Burroughs era muy aficionado) con los aspectos más demenciales que resultan de la fusión de los universos del cineasta y el escritor. Al espectador posmoderno le resulta imposible no recordar otras tantas secuencias del *film noir* clásico en las que los delincuentes invaden la oficina del detective para robarle algún objeto o documento clave en su investigación. Asimismo, la actitud descreída de William Lee ante las súplicas de la temerosa Clark-Nova que le pide ayuda resulta análoga a las mostradas por los anti-héroes clásicos del género



En este sentido, estamos ante un claro ejemplo de pastiche posmoderno que, no obstante, se desvincula de su modelo mediante un uso descontextualizado de los colores pastel en los que predominan el verde y el marrón. La función de esta utilización del color es introducir un primer factor de extrañeza que remite al cromatismo de los melodramas más oscuros del director norteamericano Douglas Sirk y nos adentra imperceptiblemente en el territorio “alucinado” por el que discurrirá la película.

#### 3.2.4.2 Códigos sonoros

En *El almuerzo desnudo*, la utilización de la banda sonora compuesta por Howard Shore junto al músico de jazz Ornette Coleman tiene una gran relevancia, ya que en muchas ocasiones la música (que es incidental e irrumpe abruptamente, potenciando así el factor de irrealidad y extrañeza que persigue Cronenberg) actúa como preludio sonoro a las secuencias en las que William Lee sufre alucinaciones bajo los efectos de las drogas. Cronenberg utiliza la música, por ejemplo, para adentrarnos en el nuevo territorio de la Interzona (secuencia 13), una música de resonancias árabes que se diluye mezclándose con una melodía de saxo ensordecedora que remite a las improvisaciones caóticas del *be-bop* (quizá para advertirnos sobre la confusión del personaje en su deambular adicto hacia la Interzona, que no olvidemos está inspirada en ese Tánger irreal que hubo de frecuentar Burroughs en sus años de adicto).

En otra secuencia, Cronenberg utiliza también el sonido como elemento de transición para advertirnos sobre la inminencia de una nueva irrupción del entorno de la Interzona. Cuando Lee invita a sus amigos Hank y Martin a tomar Carne Negra (secuencia 26), el cambio de lugar en lo meramente visual es repentino: en el plano siguiente volvemos a estar inmersos en la Interzona, de una manera fluida y natural alejada de artificios ópticos. Sin embargo, mientras Lee ofrece la Carne Negra a sus amigos, comenzamos a escuchar una especie de llamadas a la oración que identificamos inmediatamente como preludio de un nuevo “viaje”.

Asimismo, son igualmente relevantes en el aspecto sonoro las lecturas en voz alta que Martin realiza de fragmentos del manuscrito original de *El almuerzo desnudo*, pues la voz en *off* del personaje cumple una función de prólogo a determinadas escenas, como la del mercado, al anticiparlas mediante la narración literaria. El uso desincronizado de los diálogos en la banda sonora, por otra parte, también es utilizado por Cronenberg para mostrar la paranoia del personaje, particularmente en la escena en que el movimiento de los labios de Tom Frost no se corresponde con las palabras que salen de su boca.



### 3.2.4.3 Códigos sintácticos

El cine de Cronenberg, como decíamos más arriba, se caracteriza por una sobriedad compositiva que elimina de su decurso cualquier artificio innecesario, transmitiendo así una sensación de aspereza que se ha convertido en una de las constantes de su cine. En este sentido, si se analiza su obra, no es difícil descubrir que es un cineasta muy conciso y directo también a la hora de editar sus películas. Su concepción del montaje es de una precisión quirúrgica y siempre está sometida a las necesidades narrativas del film. Por ejemplo, en las películas de Cronenberg la sucesión de planos entre secuencias suele hacerse por corte directo, utilizando en muy raras ocasiones los encadenados o los fundidos a negro.



Esta pretendida parquedad se manifiesta en el proceso de edición de *El almuerzo desnudo*, donde Cronenberg recurre en todo momento al corte directo en el montaje a la hora de realizar la transición entre secuencias, si bien en ocasiones, como hemos dicho justo encima, sí suele utilizar la banda sonora como elemento introductorio. Asimismo, la composición de las secuencias se fundamenta en el plano-contraplano clásico. El contraste entre este minimalismo casi quirúrgico en la composición formal del decurso fílmico y la potencia alucinatoria que se desprende de la puesta en escena a través de las imágenes resultantes es uno de los elementos más impactantes y difíciles de expresar que observamos en *El almuerzo desnudo* y, por extensión, en toda la filmografía de su autor.

### **3.2.5 Elementos formales del relato**

#### **3.2.5.1 Personajes**

El personaje principal del relato es William Lee, alter-ego de William S. Burroughs en la película. Lee aparece ataviado con sombrero y traje durante toda la película, una elección de vestuario que transmite la elegancia decadente del atuendo que solía utilizar el escritor y, además, se corresponde con los atributos que caracterizan al detective clásico del cine negro, lo cual no deja de ser irónico pues el personaje se verá inmerso en una suerte de surrealista trama detectivesca. Lee es un adicto a las drogas y tiene unos cuarenta años, aproximadamente la edad del propio Burroughs cuando escribió *El almuerzo desnudo* y sucedieron los hechos biográficos que aparecen en la película. Trabaja como exterminador de insectos y aprovecha la toxicidad del polvo amarillo que utiliza en su oficio para satisfacer su adicción a las drogas y la de su mujer. Lee es un tipo inteligente, cultivado y en el que intuimos un gran talento literario que, sin embargo, ha optado por no desarrollar de manera voluntaria, ya que considera que la escritura es una actividad demasiado peligrosa. Finalmente, Lee se verá obligado a enfrentarse a sí mismo y ponerse ante la máquina de escribir al matar accidentalmente a su mujer de un disparo en la cabeza, confirmando así su condición definitiva de escritor. El inicio de esta labor creativa ira acompañado de una creciente ingesta de drogas y un aumento exponencial de su adicción.

Su mujer, Joan (Judy Davis), también es una adicta a las drogas cuya su relación con Lee se basa en su interés común por los estupefacientes y cuya única actividad es inyectarse polvo amarillo en su pequeño apartamento. Este personaje se desdobra en

otro que Lee encontrará más tarde en la Interzona también llamada Joan, la esposa de Tom Frost, una mujer cultivada que acude a la Interzone para satisfacer sus pulsiones sexuales junto a su marido homosexual. Lee iniciará una relación con ella pero la terminará asesinando como hizo con la suya, volviendo así a ratificar de forma irrefutable su creatividad. Joan, en la Interzona, es la mujer Tom Frost (Ian Holm), otro escritor, que reside en la Interzona para alimentar su pasión por los jóvenes. Se trata de una libertina pareja de escritores americanos que se inspiran directamente en Paul Bowles y su esposa Jane<sup>37</sup>.

Los personajes de Hank (Nicholas Campbell) y Martin (Michael Zelnicker) están basados respectivamente en las figuras de Jack Kerouac y Allen Ginsberg, y son los amigos literatos de Lee, que le incitan constantemente a escribir y le ayudan a ordenar y mecanografiar el manuscrito de *El almuerzo desnudo*. Cronenberg muestra la condición de consumidores circunstanciales de droga de Hank y Martin, situándolos como visitantes eventuales de la Interzona (secuencia 26). Kiki (Joseph Scorsiani) es un joven chapero (con el colgante de un ciempiés) que aparece por primera vez en Nueva York y más tarde cuando Lee se adentre en la Interzona. Y Hans (Robert Silverman), por su lado, es un alemán que se dedica a la producción masiva de Carne Negra y que se interesa acerca de la posible relación que Bill pueda tener con el doctor Benway (quien proporcionó a Bill su primera dosis de esta droga) con el fin de entablar relaciones comerciales. Hans es un *dealer*, “un prestador de servicios muy raros”, tal y como se define a sí mismo, y su función es, según sus propias palabras, la de “prestar servicios al mundo de las artes”: dicho servicio en realidad no es otro que proporcionar la Carne Negra, mitigando así las necesidades afines a la Enfermedad y potenciando las creaciones/alucinaciones de William Lee.

El Doctor Benway (Roy Scheider) es el antagonista del personaje principal, representante máximo de los mecanismos de poder que imponen el control establecido

---

<sup>37</sup> El matrimonio Bowles se instaló en Tánger en 1947, y Paul sirvió de Cicerón a Burroughs y a otros miembros de la *Beat Generation* durante su estancia allí. La obra literaria de Bowles, que tiene un profundo carácter autobiográfico, se caracteriza por situar a intelectuales occidentales en un entorno que les resulta absolutamente ajeno como es la cultura musulmana. A consecuencia de esta radical descontextualización, sus personajes terminan siendo seres profundamente alienados que se refugian en el abuso de drogas, alcohol y sexo para evitar enfrentarse a una ambigüedad emocional que es reflejo de la disolución de identidad que padece el mundo moderno. Como comentamos con anterioridad *El cielo protector* (1949), la primera y más famosa novela de Bowles, fue llevada al cine por Bernardo Bertolucci en 1990 y, al igual que *El almuerzo desnudo*, contó con producción de Jeremy Thomas.

y, por tanto, el principal demiurgo de todo lo que acontece en la Interzona. Él es quien le proporciona a Lee el método para acceder a ella (la Carne Negra machacada de ciempiés brasileño). Benway representa la adicción al poder, un especialista cuyos métodos basados en el condicionamiento de la mente humana están destinados a obtener el control total, y un personaje cuya presencia impregna toda la película: el doctor sigue siendo objeto de continuas referencias a lo largo del film y está en boca de todos tras su primera aparición, si bien no volverá hasta el final del mismo. Cuando “regresa” (secuencia 30), lo hace convertido en una especie de Mefistófeles posmoderno en funciones de *mad* doctor, en una secuencia que confirma la omnipresencia del control establecido que representa su figura, definido en el libro como “*manipulador y coordinador de sistemas simbólicos, un experto en todos los grados de interrogatorios, lavados de cerebro y control*” (Burroughs, 1981, p. 37)<sup>38</sup>.

Entre el resto de personajes cabe destacar a Fadela (Monique Mercure), la marcial y sádica ama de llaves de los Frost, o a Ives Cloquet (Julian Sands), el suizo aficionado a los chaperos de la Interzona. La lujuria de Cloquet se manifestará al final del film convirtiéndolo en una especie de híbrido monstruoso entre sí mismo y un ciempiés gigante que succionará los fluidos del cuerpo de Kiki, el chico de la Interzona, mientras lo sodomiza (secuencia 28). La presencia de lo extraño se manifiesta sobre todo a través de continuas alucinaciones del film (en forma de extrañas criaturas de látex), que no son sino materializaciones de los fantasmas del inconsciente de Lee (Freixas, Junio 1999, p. 84) cuando éste se encuentra bajo los efectos de las drogas. En este sentido, cabe destacar la fisicidad que desprenden las creaciones de látex fabricadas artesanalmente por Mark Siegel, que pese a provenir de un estado perturbado por drogas se introducen en la narración de una manera tan fluida que el espectador participa activamente de la propia experiencia psicotrópica de William Lee.

Entre ellas que hay que destacar la Clark-Nova parlante, que fue la principal creación original que David Cronenberg diseñó para su particular visión de la novela de Burroughs: una *bugwriter* que será a la vez instrumento de trabajo, conciencia e inspiración del protagonista, así como reveladora de secretos subconscientes (en ocasiones es la que le dicta los informes a Lee y obliga a éste a mecanografiar en ella

---

<sup>38</sup> En la narrativa de Burroughs, la presencia del perverso Benway como portavoz del control absolutista trasciende incluso las páginas de *El almuerzo desnudo* y aparece en otras obras como *Nova Express*.

para obtener placer sexual). Esta importancia simbólica del instrumento con el que se trabaja y la transformación del mismo en ser orgánico es un concepto directamente relacionado con la Nueva Carne y no estaba presente en la novela de Burroughs. Pero, igualmente, la otra criatura que merece ser mencionada es el *mugwump*, a quien Kiki presenta como un especialista en ambivalencia sexual, una especie de anfibio antropomórfico que, pese a tener una apariencia distinta de la primera alucinación de Lee (tal vez porque ahora éste está bajo los efectos de otra droga), tiene la misma voz y usa el mismo vocabulario que los de aquel insecto interlocutor<sup>39</sup>. Los *mugwumps* en la novela de Burroughs no tenían el protagonismo que Cronenberg les dará en el film, algo seguramente debido a que en el libro solo son una especie más entre la multitud de criaturas que componen la ficción mutante y desordenada de Burroughs, mucho más pródiga en personajes y situaciones que su adaptación fílmica.

Por otra parte, todas las características de estas criaturas se apuntan ya en el libro donde actúan como metáfora evidente de la atracción homosexual de Burroughs y de la culpa que ésta le producía en aquellos tiempos, la década de los cincuenta en los EEUU, cuando ser homosexual te hacía padecer una vulnerabilidad social que, ni siquiera para una personalidad tan disidente como la de Burroughs, resultaba fácil de afrontar. Cuando el *mugwump* asuma el papel de cabeza en una máquina de escribir, además, esto no solo supone un paso más allá en la evolución de Bill como escritor, sino que unifica en un solo ser-objeto tres temas muy importantes del film y de la novela: la literatura, el sexo y a las drogas. Por tanto, la creación, el control y la enfermedad, puntos de unión entre Burroughs y Cronenberg, aparecen condensados en una sola criatura.

### 3.2.5.2 Escenarios

En *El almuerzo desnudo*, hay dos escenarios claramente definidos que a su vez interactúan de manera constante y comparten lugares comunes que encuentran su correspondencia en uno y otro lado: Nueva York (el espacio geofísico real donde se desarrolla la acción durante la primera parte del film) y la Interzona (territorio “alucinado” habitado por William Lee durante su inmersión prolongada en las drogas y cuyo aspecto urbanístico está inspirado en la ciudad de Tánger, donde Burroughs

---

<sup>39</sup> Peter Boretski, el actor que interpreta al viejo exterminador es además el que presta su voz a las criaturas creadas por la mente intoxicada de William Lee.

concibió la novela y pasó uno de sus más dilatados y profundos periodos como adicto a la heroína). Se trata de dos entornos que, pese a sus notables diferencias urbanísticas, comparten un aire familiar entre sí que nos permite identificarlas como un espacio geofísico único que muta dependiendo del estado de conciencia del protagonista. Ambas representan diferentes parcelas de la mente de William Lee y actúan como distorsionado reflejo del trastorno que padece el personaje. Es por esto que no existe una separación radical entre estos dos mundos habitados por William Lee, sino que interactúan y se retroalimentan conformando una suerte de limbo mental-existencial.

Por tanto, no se debe establecer una disociación estricta entre Nueva York como una representación telúrica del estado de lucidez vinculada de forma unívoca a una realidad estrictamente racional y la Interzona como plasmación del territorio “alucinado” originado por las visiones de la droga. De esta forma, si bien resulta evidente que la Interzona se corresponde completamente con el viaje introspectivo en alas de la droga que emprende el autor a raíz de la muerte de su esposa, las escenas que acontecen en Nueva York no escapan del territorio “alucinado” y se sitúan en las antípodas del naturalismo. Pese a que Nueva York se puede situar en un mapa y cronológicamente la acción se sitúa de manera específica en 1953, coincidiendo con la diáspora africana de Burroughs, la célebre ciudad de los rascacielos, en efecto, está recreada en un estudio y el retrato que el cineasta nos ofrece de ella es opresivo y anónimo, sin hacer concesiones en ningún momento a la postal de época.

La Interzona, o Interzone si se prefiere la denominación original, es una representación visual del estado alterado de conciencia de William Lee, cuyo nombre de “zona interna” no deja lugar a dudas sobre su condición de mundo interior que alimenta su imaginario con las obsesiones que habitan el subconsciente de su creador/demiurgo. Estas visiones se manifiestan a través de un triunvirato alegórico compuesto por 1) las alucinaciones de la droga, 2) los fantasmas de la homosexualidad y 3) la vocación literaria, que rige el universo creado por Lee. Antonio Weinrichter describe elocuentemente la Interzona:

*“Es un lugar que Lee crea, que se ve obligado a crear, para forzarse a sí mismo a reconocerse como gay y como artista. Un lugar donde a “uno se lo conoce por lo que realmente es”. Un lugar donde Lee puede revivir el hecho traumático de la muerte de su mujer (y, al*

*“repetirlo”, asumirlo). Un lugar donde proseguir su dudosa carrera de “espía”, que le sirve de cobertura frente a sí mismo para aceptar la noción de que, de hecho está escribiendo un libro: los “informes” que manda a sus superiores en la “agencia” formaran luego los sucesivos capítulos del libro” (1992, p. 48).*

Por tanto, la Interzona de la película de Cronenberg es ante todo un estado mental, una coartada literaria, una urbe caótica y abigarrada, sin duda favorecida por el uso de las drogas, inventada de manera inconsciente por Lee para establecer unos parámetros creativos que marcarán la concepción de la obra que le hará adquirir una conciencia definitiva acerca de su condición de escritor. En este sentido, resulta evidente que Interzone no sólo es una manifestación visible de los efectos de las drogas en la mente de William Lee, ya que sobre todo es un mundo literario creado por éste al que Cronenberg recurre para pensar su propia ficción. Cuando nos adentramos por primera vez en la Interzona (secuencia 13), descubrimos ese cafetín árabe rodeado de escribientes que golpean sin cesar las teclas de sus aparatos. Así, la Interzona se presenta ante el espectador como un lugar en el que prolifera la creación literaria. Es un entorno peligroso y exótico donde, además de dar rienda suelta a la necesidad de escribir, se pueden satisfacer otros instintos y adicciones.



Los efectos de las drogas y la imaginación del artista se conjugan, por tanto, para modelar la Interzona, y esta condición de espacio mítico se ve potenciada debido a que realmente nos encontramos ante un mundo fantástico, una ciudad construida dentro de una nave industrial abandonada en Toronto, es un espacio artificial, inexistente, una ficción urbanística orquestada por el talento de la diseñadora de producción Carol Spier (Kimber, abril 1992, p. 18). Estamos pues ante una visión imaginada que asimila elementos de un Tánger plagado de decoraciones arabescas arquetípicas en el que predominan los colores ocre y marrones de tonalidad clara (el color de la heroína) y en

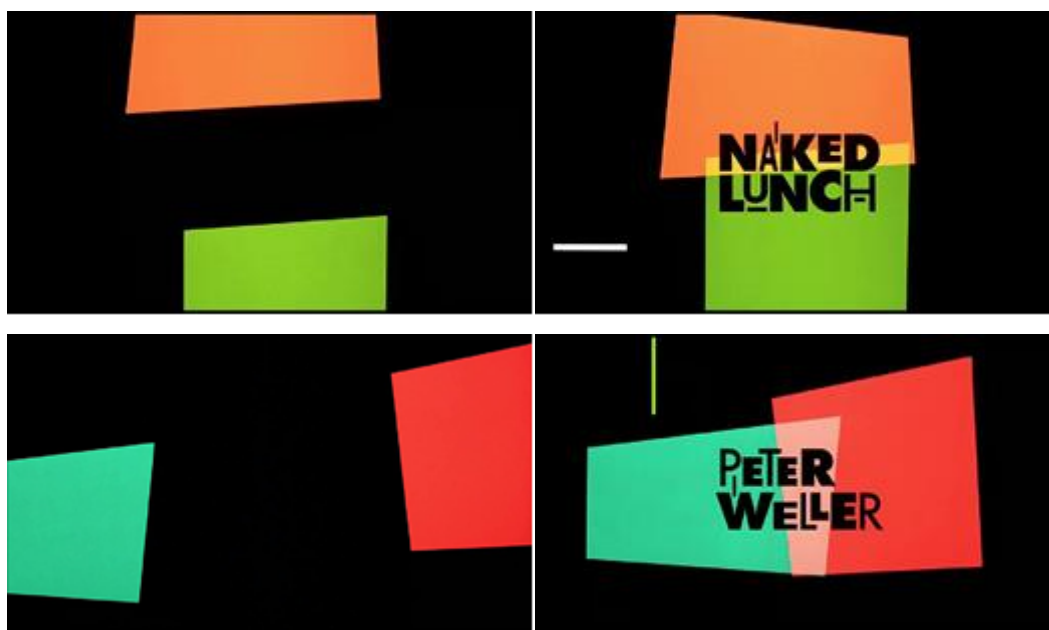
cuyos interiores “[...] suele haber cristales y espejos que devuelven visiones vidriosas y poco claras de los personajes, como si fuera lo que ve alguien bajo los efectos de la droga” (Gorostiza y Pérez, 2003, p. 230).

Además, resulta indudable que la estructura de los espacios y las diversas estancias por las que deambula el protagonista obtienen posteriormente su correspondencia en la Interzona. De esta manera se subraya el hecho de que aquella no es más que una alucinación creada por la mente drogada de Lee. El cafetín árabe de la Interzona, por ejemplo, guarda muchas similitudes con el que aparece en las primeras escenas en Nueva York, al igual que sucederá con muchas otras de las localizaciones que aparecerán en la Interzona: la *casbah* que remite al mercado neoyorquino de una de las primeras escenas, o la casa de Joan Frost, que Bill comenta que la recuerda a un restaurante en Nueva York (comentario en absoluto banal pues, muy probablemente, la casa haya sido imaginada por la mente alucinada de Lee tomando un restaurante como referencia).



Esta oposición/confluencia entre los dos espacios físicos/estados mentales habitados por William Lee aparece ya manifiesta desde los mismos títulos de crédito, la carrera del director canadiense merecería un análisis estricto de sus secuencias de créditos, reminiscentes del trabajo de Saul Bass. Muy inteligentemente, Cronenberg consigue representar en ellos de forma gráfica y minimalista esta colisión/fusión que se da entre los dos mundos por los que deambula William Lee. Así, tanto el título de la película como los nombres del reparto y del equipo técnico aparecen de manera efímera

sobre el fondo negro que invade la pantalla, solo cuando dos figuras geométricas de colores planos e intensos procedentes de bordes opuestos del marco convergen en el centro transitoriamente, ya que permanecen en un constante movimiento que remite tanto al propio camino iniciático emprendido por William Lee como a la caótica simetría que percibimos en las composiciones urbanas de Piet Mondrian. Mientras se suceden los títulos, además, Ornette Coleman desgrana una melodía de saxofón de resonancias *be-bop* que nos adentra en el ambiente *underground* en el que se desarrollaron las correrías de aquella generación *beat* de la que Burroughs fue mentor involuntario y que aparece personificada en la película por Ginsberg y Kerouac (Tejeda, mayo/junio 2008).



### 3.2.5.3 Estructura del relato

La estructura del relato desarrolla un modelo clásico donde el decurso de la historia está ordenado de forma meridiana para facilitar la comprensión perceptiva del espectador. Asimismo, resulta muy significativa la concisión estructural que se percibe en la presentación del protagonista, mostrándonos en apenas cinco minutos (y en sólo dos secuencias muy breves) una gran cantidad de información acerca de los atributos del personaje y de su entorno: todo el comienzo funciona como una especie de prólogo que nos prepara para adentrarnos en el territorio “alucinado” por el que discurrirá la película a partir de este momento. No obstante, la intromisión constante de los efectos de las drogas en la narración a partir de ese momento se manifiesta en la creación de



una cierta sensación de extrañeza ante los acontecimientos que, sin embargo, no deja lugar a confusión alguna a la hora de seguir la trama de la historia.

Cronenberg, en este sentido, otorga a la elipsis un peso narrativo muy importante en el film, y utiliza estas ausencias del relato no solo para aportar una gran cantidad de información fuera de campo, sino para plasmar la desubicación del personaje y, en consecuencia, transmitir este clima de desconcierto al espectador. Si bien el film construido por el director canadiense resulta mucho más inteligible y menos caótico que el original de Burroughs, esta fragmentación espacio-temporal del relato puede entenderse como un intento de aproximación estructural a esa elasticidad articuladora tan característica de la narrativa de Burroughs, en la que secciones aparentemente independientes, a las que Allen Ginsberg bautizó como “rutinas”<sup>40</sup>, terminan fusionándose entre sí con una naturalidad tan imperceptible que produce una tremenda sensación de extrañeza en el lector.

Un ejemplo de lo que acabamos de describir podemos encontrarlo en la transición de la secuencia 13 a la 14, donde Cronenberg muestra claramente al espectador cómo la droga transmuta la percepción de William Lee: primero, William Lee está con Hans en su fábrica de Carne Negra y se humedece el dedo para probar la droga, y luego el cineasta enlaza con otro plano en que se muestra a Lee solo en su apartamento, absolutamente drogado y con los brazos plagados de señales de aguja. Esta elipsis, cuya duración temporal resulta convenientemente indeterminada, nos informa de manera sincrética sobre cómo ha avanzado el proceso de adicción de Bill desde que llegó a la Interzona, y actúa también como herramienta para adentrarnos en territorio “alucinado” desde la periferia del relato, pues a Cronenberg no le interesa tanto mostrar el proceso de inyectarse (tan recurrente en films que abordan esta temática de forma naturalista, e incluso en la prosa del propio Burroughs), como los efectos que produce la droga cuando se combina con los demonios interiores del personaje.

---

<sup>40</sup> “Las rutinas de Burroughs forman un pequeño relato en sí, y se sitúan indeterminadamente entre una historia breve y el capítulo clásico. Constituyen una forma práctica y maleable que suele tener unas pocas páginas y con un hábil trabajo de imbricación van permitiendo crear un capítulo entero a partir de ellas” (Mikriammos, 1980, pp. 42-43).



Más adelante, una elipsis similar se repite entre las secuencias 17 (primer encuentro con Cloquet) y 18. Cronenberg introduce esta última con un plano del pie de William Lee, referencia directa a una cita de Burroughs en la que expresaba el estado vegetativo en el que le sumía su profunda adicción (Burroughs, 1980, p. 9). En dicho plano, también podemos ver su mano sosteniendo un pequeño frasco de Carne Negra, el antídoto que ha sustituido al polvo amarillo en las apetencias adictivas de Bill desde que llegó a la Interzona. La secuencia deviene una suerte de reescritura de aquella en la que la difunta mujer del protagonista eliminaba cucarachas con su aliento, solo que en esta ocasión la halitosis de Bill mata a un ciempiés que recorre los azulejos del baño. Ambas

secuencias tienen un significado primario análogo, que es el de reflejar el enorme grado de adicción que ha desarrollado el personaje en cuestión. En esta última, además, al tratarse de una revisión (inconsciente para Lee, pero no para el espectador), se produce una interconexión mental que inevitablemente nos lleva a recordar la muerte de Joan que, como hemos visto, actuó como detonante del despertar creativo de William Lee. Asimismo, durante esta suerte de *déjà vu* fílmico, el personaje asume subconscientemente el rol de su mujer mediante la reproducción involuntaria de sus actos, lo que marca el inicio del proceso redentor de William Lee al asumir de forma definitiva su condición de creador y entregarse a ella. En este sentido, el carácter decisivo del instante en cuestión viene potenciado por su adecuada situación a mitad de metraje, pues marca un jalón que supone un nuevo avance en el camino iniciático de William Lee y afecta al propio film que, a su vez, acelera de manera vertiginosa la progresión del personaje para adentrarse todavía más profundamente en el territorio “alucinado” de la Interzona.





Por su parte, la disposición de las escenas en el film sigue una sucesión lógica, plantando asimismo algunos jalones narrativos significativos (como puede ser la muerte de Joan Lee) que posteriormente se retomará en el epílogo para crear una tensión dramática en la conciencia del espectador. El film, en este sentido, está lleno de referencias a otros momentos anteriores, de anticipaciones y confluencias. En la escena en la Interzona en que reaparece Kiki (secuencia 15), éste vuelve a ser el encargado de poner en contacto a William Lee con el recuerdo de la muerte de su esposa. De esta manera, si en la primera aparición de Kiki en Nueva York, el Mugwump sugería a William Lee que escribiera un informe, en la segunda ocasión la presencia de Tom y Joan Frost en el bar, y el parecido de esta última con su propia esposa muerta, vuelve a evocar ese instante en la evolución de Lee. Cronenberg consigue así transmitir al espectador una extraña impresión que entronca perfectamente con la habilidad de Burroughs para crear, mediante la sutil aleación de los fragmentos con la masa escrita, esa sensación que comentábamos, imprecisa e inquietante, de *déjà vu* que, sin recurrir a la repetición mecánica y perezosa, da un nuevo impulso a la curiosidad<sup>41</sup>.

Se trata, en definitiva, de la misma sensación que tenemos en varios otros momentos del filme: por ejemplo cuando vemos a Joan matando insectos con su aliento (secuencia 6), y ésta le pide a Lee que le ponga un poco de droga en los labios, exactamente como le había pedido el bicho parlante en la escena anterior en la comisaría (a quien le había colocado el polvo amarillo alrededor del orificio con forma

---

<sup>41</sup> Desde este punto de vista, tal vez, podría plantearse *El almuerzo desnudo* como un empeño “alucinado” de re-apropiación del recuerdo mediante la yuxtaposición de palabra e imagen, tal y como reflexiona Philippe Mikriammos (1980, pp. 55-56), traductor de Burroughs al francés y estudioso de su obra. En 1965, el propio Burroughs reflexionaba así sobre la posibilidad de revivir experiencias pasadas, no necesariamente conscientes, combinando la propia memoria con otros recursos literarios y visuales: “*He estado inmerso en la precisión con la que palabra e imagen discurren en líneas de asociación muy, muy complejas. Hago muchos ejercicios a los que yo llamo viajes en el tiempo. En ellos realizo una toma de coordenadas que pueden ser una fotografía que tomé en el tren, lo que yo estaba pensando en aquel momento, lo que yo estaba leyendo, y lo que escribí en ese instante; todo esto para ver cómo puedo proyectarme de nuevo a ese punto en el tiempo*” (Knickerbocker y Burroughs, 1965).

de ano), poniendo de manifiesto la dualidad de la conciencia de William Lee y la inminente confluencia de sus dos estados mentales en un único espacio geofísico compartido. O la secuencia en que Lee compra su máquina Clark-Nova (secuencia 12), y que termina con un plano del escaparate donde el espacio que ocupaba la máquina de escribir es ahora ocupado por una estatuilla representando una terrible escena que profetiza el momento de la muerte de Kiki a manos de Cloquet. Todos los elementos que aparecen en dicha secuencia film, que aparentemente actúa como mera transición en la estructura del decurso narrativo, tienen sin embargo una funcionalidad simbólica que aporta una información determinante sobre el devenir de la historia: no solo se vuelve a resaltar la conversión sufrida por William Lee, sino que se advierte sobre las consecuencias que tendrá ese cambio. De nuevo, nada es casual en el universo fílmico estructurado por Cronenberg.



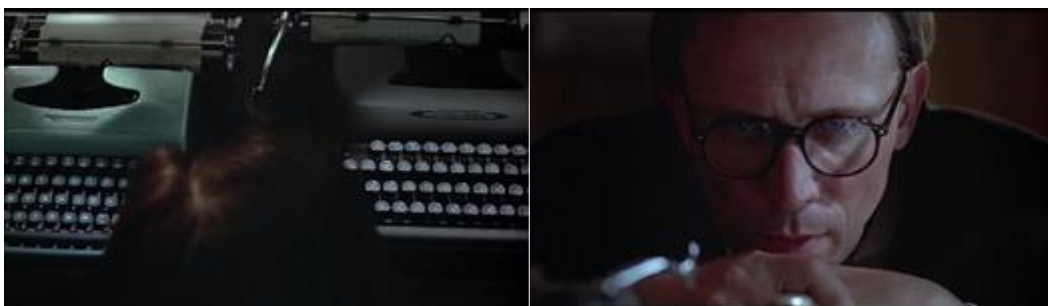
#### 3.2.5.4 Tiempo cinematográfico

Cronenberg nos sitúa mediante un rótulo al comienzo en un lugar y un momento bien determinados (“New York City, 1953”). La película discurre de manera lineal (ni

siquiera hay un solo *flashback*), si bien es cierto que dada la propia idiosincrasia del “celuloide alucinado”, donde los efectos de las drogas intervienen de manera activa en la concepción temporal del espectador sobre el texto fílmico, esta afirmación se mueve en el terreno de la ambigüedad. En cualquier caso el tiempo de las escenas está medido de manera que todas ellas mantengan una uniformidad, siendo quizás aparentemente más dilatadas las escenas alucinatorias debido a esa permutación del tiempo de la que hablamos.

### **3.2.5.5 Punto de vista de la narración con respecto al espectador y la historia**

Precisamente, uno de los pilares de este trabajo se fundamenta en la cuestión de la focalización interna del personaje. De esta manera, en *El almuerzo desnudo*, durante la mayor parte del metraje, el punto de vista se corresponde con el de William Lee, por lo que toda nuestra percepción se fundamenta en la suya propia. Una secuencia, en la que se aprecia esto a la perfección es aquella de la pelea entre las dos máquinas de escribir protagonistas del film: la Clark-Nova de Lee y la Martinelli de Tom Frost (secuencia 20). En un principio, la alucinación se manifiesta mediante unos chillidos agudos que van acompañados de fuertes ruidos de pelea, pero no podemos ver nada. Esto se debe a que William Lee no está en la misma habitación que las máquinas de escribir y, por tanto, al corresponderse nuestro punto de vista con el suyo, solo podemos oír lo que sucede en la otra habitación, mientras la cámara se centra en la cara distorsionada de William Lee que escucha temeroso el fragor de la trifulca. Aterrado y en pleno delirio, Lee se asoma por detrás de una cortina para observar la escena que se está produciendo fuera de campo. Cuando Cronenberg cambia el plano, podemos ver cómo la Clark-Nova está destrozando a la Martinelli de Frost, al considerarla un agente enemigo de la Interzona.





Desde un principio, por tanto, la cámara ocupa el lugar de la mente de William Lee y no abandona esta ubicación salvo en determinados momentos que actúan como pequeños fogonazos de realidad, con los que Croneneberg quiere hacernos partícipes de que se trata de una alucinación del personaje y nos muestra la escena desde la visión de otro personaje. Como, por ejemplo, cuando Lee cree tener los billetes para la Interzona que le ha dado el mugwump y le enseña un tubo de droga a Martin (secuencia 12); cuando Cloquet encuentra a Lee convertido en un absoluto despojo humano en la playa (secuencia 17), lo que viene a confirmar que la conversación entre Lee y Frost en la *casbah* no era más que producto de los efectos de las drogas en el cerebro de Lee;

cuando, al ser recogido por Martin y Hank en la playa, les muestra el contenido de la bolsa donde debieran estar los restos de la Martinelli destrozada de Frost y lo que en realidad se nos muestra es una bolsa llena de todo tipo de fármacos y utensilios para drogarse (secuencia 25); cuando la Clark-Nova termina de transmitir esta información y muere (secuencia 29), y vemos desde una fugaz omnisciencia un plano de la máquina destrozada con hojas esparcidas, que representan esas últimas palabras escritas en ella; o cuando en el plano que sigue a la defenestración de la mutación lujuriosa en la que se ha convertido la Mujahaddin de Tom Frost se nos muestra una máquina de escribir estrellándose contra el suelo.









En todos los planos citados, Cronenberg prescinde de la focalización interna del personaje principal para devolvernos a la realidad y revelarnos, sin ningún término de dudas, que el “viaje” de William Lee no es físico, sino interior, puramente mental, y que las continuas alucinaciones padecidas por su personaje principal no son más que una manifestación de sus demonios interiores. Todas las incursiones de William Lee en el territorio “alucinado”, además, vienen escrupulosamente precedidas de planos o breves secuencias en los que se muestra o se prevé la ingesta de drogas (antes de que Lee se enfrente a una de las más tremendas visiones del film, la de la penetración de Kiki por la mutación de Cloquet, por ejemplo, Cronenberg nos lo vuelve a mostrar drogándose).



Para cumplir sus objetivos, Cronenberg también hace que el personaje de Lee esté presente en todas las escenas. De esta manera, la focalización interna constante nos sumerge en la mente “intoxicada” de Lee y nos muestra cómo los efectos de las drogas actúan en ella. La única excepción a esta regla sucede en el breve fragmento al comienzo del film (secuencia 6) en que se nos muestra a Joan matando a un ciempiés

con su aliento (cuya finalidad es la de hacernos cómplices de la posible condición inhumana de la mujer de Lee y nos indica que su propio organismo, muy probablemente debido al polvo amarillo que corre por sus venas, ha mutado en un arma capaz de asesinar a sus enemigos). En un relato en el que impera la focalización interna del personaje principal, Cronenberg se convierte momentáneamente en narrador omnisciente y decide proporcionarnos una información que William Lee (que aún no ha llegado a casa cuando asistimos a ese momento) no tiene para, prescindiendo del filtro que supone la mirada del personaje, arrebatarnos la seguridad que nos proporciona saber que todo es un delirio del personaje.

### 3.2.6 Tema

El tema principal de *El almuerzo desnudo*, al contrario de lo que pudiera parecer, no son las drogas, si bien éstas actúan como un elemento clave dentro de la narración, ya que son un constante reflejo de la distorsionada psique del personaje principal y resultan fundamentales para impulsar su labor como escritor. El tema principal del film, sin embargo, no es otro que el del compromiso que el artista ha de tener para enfrentarse a la difícil tarea que supone el proceso creativo, según concepción arriesgada del arte que era compartida por Burroughs y Cronenberg, como admite este último:

*“[...] el acto de escribir puede ser peligroso. Siguiendo los pasos de Jean Genet, Burroughs dice que debes permitirte crear personajes y situaciones que pudieran resultarte peligrosas en todos los sentidos. Incluso físicamente. De hecho, insiste en que el acto de escribir sea reconocido y aceptado como peligroso. Un escritor no debería sentir la tentación de evitar escribir la verdad sólo porque sepa que aquello que está creando podría volver y atormentarle”* (Rodley y Cronenberg, 2000, p. 245).

El viaje de Lee hacia su condición de escritor, en este sentido, comienza con la muerte accidental de Joan, que tendrá consecuencias liberadoras y un efecto catártico que permitirá al protagonista enfrentarse a sus demonios en su camino hacia la creación literaria. Pese a tratarse de una muerte accidental en apariencia, Cronenberg había introducido previamente en la conciencia de Bill (y en la del propio espectador) un elemento de duda acerca de la intencionalidad de Joan, al mostrarla matando insectos con su aliento, que hace que estas palabras de Burroughs adquieran un sentido más

revelador a este respecto: “Siempre me han atraído los ismaelitas y Hashun-i-Sabbah, y el asesinato visto como un medio de salvación: esa idea de que cada uno tiene que matar a su propia muerte personificada en un enemigo” (Von Ziegesar y Burroughs, Otoño 1986, p. 100).



Cuando Lee canjea su arma, igualmente, la misma pistola con la que mató a su mujer, por la máquina Clark-Nova que hay en el escaparate, el acto incide en la metáfora de la muerte de Joan como hecho necesario para llegar a la creación literaria. Y tampoco es baladí el hecho de que la primera vez que se nos presenta a Lee ante la máquina de escribir, durante la primera secuencia en la Interzona, tecleando su primer informe, dicho texto trate sobre el accidente que acabó con la vida de su mujer (punto de inflexión determinante para asumir la escritura como la única forma de existencia posible, viniendo a confirmar así el vínculo entre muerte y creación). El final, en este sentido, no puede ser otro: se impondrá la nueva condición creativa de Lee y éste volverá a disparar a la cabeza de Joan, confirmando definitivamente que es un auténtico escritor<sup>42</sup>. Volviendo a las palabras de Weinrichter: “El almuerzo desnudo *se constituye*

<sup>42</sup> Resulta inevitable ver en este idilio con el *doppelgänger* de su mujer un homenaje explícito a *De entre los muertos* (*Vertigo*, 1958), de Alfred Hitchcock, donde el personaje encarnado por James Stewart emprende un romance con una mujer idéntica a su difunta esposa y ésta termina muriendo como lo había hecho aquella. A diferencia de Hitchcock, sin embargo, Cronenberg reformula el tema del doble desde una perspectiva claramente irracional, si bien en ambos casos las consecuencias finales hacia las que deriva esta cuestión aparecen igualmente vinculadas al psicoanálisis.

*finalmente, y de manera más bien tortuosa, en una gran metáfora sobre la aceptación de la propia condición” (1992, p. 48).*



Todos estos elementos son aderezados por una versión simplificada, que no simplista, de la imaginería burroughsiana y que, fusionada con la visión del propio cineasta, formada a su vez a la sombra de la iconografía de Burroughs, tienen su representación visual más extrema en las continuas alucinaciones padecidas por Bill Lee, que como tales están originadas por su cerebro para guiarle en su tránsito hacia su nueva condición de escritor. Queda claro que lo que pretendía Cronenberg era mostrar

ese peligro inherente al mismo acto de escribir, esa sensación de abandonar la realidad que invade al escritor cuando está ante la máquina y deja brotar su imaginación, y para ello encontró una vía abierta en la descripción de los delirios visuales que invaden su película:

*“También sabía que quería que hablara del hecho de escribir: el acto de escribir y crear algo que sabes que es peligroso para ti. El almuerzo desnudo (se refiere al libro) no lo trata de una forma evidente; es algo más soterrado. [...]Para poder transmitir la experiencia de escribir a alguien que jamás haya escrito, tienes que ser escandaloso. Tienes que darle la vuelta y convertirlo en algo físico y externo. Eso es lo que hice con El almuerzo desnudo. He visto un montón de películas sobre escritores y no creo que ninguna se haya acercado a las interioridades del proceso. No se puede hacer de una forma real y natural. [...]Por eso, en la película hice que se materializaran físicamente las cosas que creaba Bill Lee, mi escritor. Ejercen una influencia sobre él y le dicen lo que tiene que hacer: en cierto nivel es como si le estuvieran diciendo qué tiene que hacer, aunque en otro nivel sería lo contrario. Se trata de que está creando algo nuevo que le guiará en su vida. Si ha creado algo erróneo, le llevará a conocer a la gente equivocada”* (Rodley y Cronenberg, 2000, pp. 239-240).

La presencia de las máquinas de escribir parlantes, además, reformulan la imagen del Agujero-del-Culo-que-Habla usada por Burroughs en su libro y, por otra, suponen una perfecta representación de la concepción automática y, en cierta medida, paranormal de la escritura que tiene el novelista, para el que la creación literaria es un impulso incontrolable e incluso ajeno al propio escritor. Es el tema de la escritura como un salto al vacío en el que hemos de asumir riesgos que escapan a nuestro control, y en este punto cabe recordar que Burroughs no concebía la creación literaria como una opción personal elegida por el propio escritor:

*“Bien, no creo que un escritor tenga más alternativas que alguien atado a la cama por viruelas; a veces se topa con ciertos, aspectos ciertas manifestaciones que él no puede controlar en modo alguno. Por*

*ejemplo, él no es quien decide sobre qué va a escribir. Eso es decidido para él. [...] El escritor es simplemente alguien que se sintoniza con ciertas corrientes cósmicas. Es una especie de transcriptor, un explorador, un cartógrafo. Naturalmente desea hacer un mapa exacto, bien acabado. Ese es su trabajo, esa es su función. Pero él no puede controlar a su arbitrio el área que está trazando” (Von Ziegesar y Burroughs, Otoño 1986, p. 98).*

Esta idea burroughsiana de la escritura como acto incontrolable queda visualmente reflejada ya la primera alucinación que Lee tiene con la Clark-Nova (secuencia 14), cuando las teclas de la Clark-Nova se activan solas y la máquina comienza a escribir por sí misma, previamente a su inmediata mutación. Una vez culminada ésta, la *bugwriter* verbaliza este carácter dominante que Burroughs atribuye a la escritura cuando le pide a William Lee: *“Quiero que mecanografíes en mí unas palabras que yo mismo te dictaré: “La homosexualidad es la mejor tapadera que un agente puede tener”*. Se produce, por tanto, una imposición de la propia identidad sexual a través de la literatura. Asimismo, la creación literaria proporciona un sentimiento ambivalente que conjuga placer y malestar culpable. Esta dualidad aparece perfectamente representada en esta secuencia mediante la contraposición entre el gozo casi orgásmico que obtiene la *bugwriter* cuando Lee escribe en ella y el rechazo que producen en el protagonista las exigencias del informe que él mismo está transcribiendo/escribiendo.





El carácter repulsivo de la escena y la huida de Lee, además de hacer hincapié en los peligros intrínsecos al acto de escribir, representan el punto de vista de un heterosexual como Cronenberg, si bien es cierto que cuando redactó *El almuerzo desnudo* Burroughs aún mantenía un cierto sentimiento de culpa y temor hacia su homosexualidad. Cronenberg tomó ese aspecto de Burroughs y lo utilizó para componer el carácter ambiguo que define al personaje de William Lee en lo que a su sexualidad se refiere:



*“Lo que estoy haciendo es recordar esa duda que existía en sus vidas en esa época. Creo que el propio Burroughs veía esa agresividad depredadora, tal vez, como algo tan catártico y extremo que ya no podría vivir al margen de ella. Yo intentaba ver más allá, llegar a la realidad de la situación, que es mucho más ambivalente y ambigua en cuanto a la sexualidad. En el guión, el personaje de Burroughs, crea a un controlador de insectos. Le dice que debe ser homosexual, que tiene que desempeñar ese papel porque es una buena tapadera para su trabajo de agente. Pero él lo ha creado: lo está convirtiendo en su excusa. Se está obligando a sí mismo a hacerlo. Pero es por “otras razones”, no porque sea homosexual. Tiene que hacerlo como un acto noble, social. Y eso me gusta. Representa parte de la complejidad de Burroughs en esa época” (Rodley y Cronenberg, 2000, pp. 237-238).*

En efecto, si bien todo el mundo en la Interzona parece creer que William Lee es homosexual (como cuando Kiki en la secuencia 15 le pregunta si es marica, a lo que Lee responde que no por naturaleza, pero que las circunstancias le han llevado a plantearse la posibilidad; o cuando Cloquet le dice que no sabía que fuera gay e intenta seducirlo invitándolo a tomar una copa en su casa, en la secuencia 17), hemos de destacar al respecto que Cronenberg en ningún momento nos muestra explícitamente una conducta gay por su parte. La única vez que Cronenberg muestra a William Lee manteniendo relaciones sexuales en pantalla, de hecho, es durante la escena en que Lee insta a Joan Frost a escribir en la Mujahaddin de su esposo y, a medida que Joan teclea palabras obscenas, la máquina comienza a transformarse en un ser orgánico: su teclado se abre como un cascarón para dejar al descubierto unas entrañas palpitantes en las que Joan Frost hunde sus manos y, finalmente, de ella surge un enorme falo al tiempo que comienza a formar parte del triángulo amoroso (secuencia 21). Obviamente, estamos ante una escena puramente alucinatoria que sirve a Cronenberg para representar el proceso de escritura como una actividad erótica y peligrosa a partes iguales. Pero el director aprovecha, además, para desplegar buena parte de su imaginario característico respetando, al mismo tiempo, la esencia satírica de la novela. Temas tan cronenbergianos como son la peligrosa fusión entre cuerpo y máquina, las mutaciones biomecánicas y la sexualidad enfermiza, aparecen aquí impregnados de un tono

extremadamente burlesco que, sin duda, toma mucho del escatológico e irreverente sentido del humor de Burroughs.



La relación heterosexual de William Lee con Joan Frost, inexistente en la novela, es por tanto la que se muestra de forma explícita. Y el resto de los supuestos escauceos homosexuales de Lee, como decíamos, suceden siempre en el ámbito de las elipsis, co-textos eliminados de la visualización pero susceptibles de ser reconstruidos por la imaginación del espectador (Thompson, Mayo 1992). El ambiente homosexual, del que la novela es un compendio documentado aunque trastornado por la imaginación burroughsiana en su vertiente más genérica, distópica y apocalíptica, se ve de esta forma mermado en el film. En cierta medida, el director logra de esta manera desmarcase de la parte del discurso de Burroughs con la que se ve menos identificado como autor, al no ser gay, sin excluirla totalmente de su adaptación. Como dijimos anteriormente, Cronenberg se implicó tanto durante la escritura del guión que sentía como si se hubiese fusionado con William S. Burroughs. Por tanto, William Lee no sólo es *alter ego* del escritor homosexual, sino también, y no en menor medida, del heterosexual cineasta canadiense, quien al no poder identificarse con un personaje plenamente homosexual, decidió introducir una sexualidad ambivalente. Así manifestaba Cronenberg a Burroughs su visión sobre este tema:

*“Ya sabes yo no soy homosexual, por lo que mi sensibilidad, por lo que respecta a la sexualidad de esta película, será distinta. No me da miedo la homosexualidad, pero no es algo innato en mí, y es probable que quiera que haya mujeres en la película”* (Rodley y Cronenberg, 2000, p. 236).

Por otra parte, subyacen en la película temas como la paranoia, la imposición de los mecanismos de control por parte del orden establecido, la inconsistencia del propio ser y la disidencia como elección vital, que siempre han sido constantes del imaginario burroughsiano en el que se inspira el film. La relación entre drogas e insectos, por ejemplo es una constante a lo largo de todo el film: desde los primeros minutos en los que vemos la tarea de Lee como exterminador, ya aparecen cucarachas, insectos de inevitable reminiscencia kafkiana y que tendrán una importante presencia en la imagería “alucinada” desarrollada por la drogada conciencia del protagonista a lo largo del metraje. Cronenberg, así, incide en la metáfora kafkiana asociándola con el tema de la droga como instrumento de control que conduce a la despersonalización del individuo. De esta forma, los mecanismos de control característicos en la narrativa de

William Burroughs hacen su aparición bajo los más dispares aspectos físicos, atraídos por la paranoia, en uno de los casos, como sabemos, representados por un enorme insecto que habla como un espía británico.



La novela, en este sentido, combina drogas reales con drogas imaginadas por el propio Burroughs, mientras que en el film, por el contrario, Cronenberg decidió prescindir de cualquier tipo de droga que pudiera resultar reconocible. Por tanto, solo aparecen drogas inventadas para evitar el componente sociológico que suele predominar en otros films de esta temática y conseguir así una mayor libertad creativa a la hora de utilizar sus manifestaciones visuales como elemento narrativo. Evidentemente, no estamos ante un film sobre los efectos que la droga produce en el organismo a un nivel toxicológico y las posibles consecuencias sociales que conlleva la adicción, sino que las drogas que aparecen en la película son utilizadas por Cronenberg para crear alucinaciones impactantes visualmente y que actúen a un nivel metafórico, como él mismo reconocía:

*“No quería que fuese una película sobre las drogas, porque creo que Burroughs se centra más en la adicción, la manipulación y el control. [...] Sabía que tendríamos que inventarnos una droga. Al inventar mis propias drogas, tendrían conexiones internas y metafóricas, en lugar de externas y sociales” (Rodley y Cronenberg, 2000, p. 239).*

Sin embargo, todas las sustancias que aparecen en la película, con excepción del polvo amarillo para matar bichos que veremos que utiliza William Lee en su profesión de exterminador, ya estaban presentes en el libro. Por ejemplo, la Carne Negra que el Doctor Benway recetará en la película a Bill Lee para desengancharse del polvo amarillo es descrita en *El almuerzo desnudo* como la “carne del gigantesco ciempiés acuático negro- que llega a alcanzar dos metros de longitud- hallado en una ruta de rocas negras y lagunas pardas, iridiscentes” (Burroughs, 1981, p. 69). Igualmente, los lujuriosos *mugwumps* y el fluido adictivo que éstos desprenden por sus antenas<sup>43</sup> aparecen en la novela, y es otro claro ejemplo, como se aprecia al final de la película, de cómo la adicción puede convertirse en instrumento de los mecanismos del control establecido para eliminar cualquier atisbo de libertad individual.



---

<sup>43</sup> Mientras que en la novela el fluido lo segregan de sus penes erectos, en el film (por una cuestión evidente) el líquido sale de unos apéndices fállicos a modo de antenas que tienen en su cabeza: “Unos Chaqueteros (sic.) desnudos, sentados sobre taburetes de satén blanco, sorben jarabes de colores translucidos con pajitas de alabastro. [...] Sus labios delgados, de un azul amoratado, cubren un pico de hueso negro [...] Estas criaturas segregan por sus penes erectos un fluido adictivo que prolonga la vida retardando el metabolismo” (Burroughs, 1981, p. 70).



En *El almuerzo desnudo*, además, la sodomía se nos presenta también como un acto de dominación física, una muestra de poder que sintoniza perfectamente con la teoría del control. La secuencia de la muerte de Kiki a manos de la terrible mutación entre el suizo Cloquet y un ciempiés, por ejemplo, pudiera entenderse como una demonización de la homosexualidad y atribuirle, por tanto, más a Cronenberg que a Burroughs. Sin embargo, dicha secuencia entroncaría directamente con la relación sodomizadores-sodomizados que el novelista establece en el capítulo “La sala de juegos de Hassan”, donde las escenas fantasmáticas de orgasmo por ahorcamiento ocupan un primer plano y se vinculan tanto a las relaciones de poder en lo sexual como a ese acto supremo de poder total, no exento de naturaleza erótica, que es disponer de la vida de otro. (Mikriammos, 1980, p. 58). Recordemos que el ciempiés es el insecto de donde se extrae la Carne Negra, esto es, una manifestación de la droga que el doctor Benway utiliza como instrumento para imponer su control sobre la Interzona. El siguiente pasaje de la novela ejemplifica a la perfección estas conexiones temáticas que comentamos, sin poder dejar de apreciar, además, un cierto paralelismo con las soluciones estéticas adoptadas por Cronenberg en su traslación fílmica del original:

*“El Chaquetero pasa el dogal por la cabeza del chico y aprieta el nudo suavemente detrás de la oreja izquierda. El pene del muchacho está retraído, los huevos tensos. Mira fijamente hacia delante respirando con fuerza. El Chaquetero da vueltas alrededor del chico incitándolo y acariciándole los genitales con jeroglíficos de burla. Se coloca detrás del chico con una serie de saltos y le embute la pija en el culo. Y allí se queda, moviéndose en giros circulares. [...]*

*De pronto el Chaquetero empuja al chico hacia delante, al vacío, libre de su pija. Lo detiene poniéndole las manos en las caderas, alarga las*

*manos en un estilizado jeroglífico y lanza un golpe seco al cuello del chico. Un estremecimiento recorre el cuerpo del muchacho, el pene se le endereza en tres grandes sacudidas que levantan la pelvis hacia arriba. Eyacula inmediatamente.*

*Chispas verdes explotan detrás de sus ojos. Un dulce dolor de muelas se dispara en el cuello recorre la columna vertebral, llega hasta la ingle. Su cuerpo entero se escurre a través de la pija. Un espasmo final lanza un gran chorro de esperma como una estrella fugaz a través de la pantalla roja. [...]*

*El Chaquetero vuelve a metérsela en el culo. El chico se retuerce, empalado como un pez en el arpón. El Chaquetero se balancea sobre la espalda del chico contrayendo el cuerpo en un movimiento ondulante. Por la barbilla del muchacho corre sangre que fluye de su boca entreabierta, dulce y sombría en la muerte. El Chaquetero se deja caer con un ruido fluido, saciado” (Burroughs, 1981, pp. 93-94).*

Cronenberg no adapta el capítulo literalmente, de hecho la secuencia del film no está en el libro y la criatura en cuestión es una creación especialmente diseñada para la película, pero resulta evidente que la freudiana analogía entre orgasmo y muerte es un concepto que el canadiense hereda del imaginario de W.S. Burroughs. Asimismo, por razones obvias, el director restringe el componente escatológico y pornográfico de la escena imaginada por Burroughs. Sin embargo, permanece la esencia alienígena de la iconografía burroughsiana, así como la visualización del coito homosexual como un acto de dominación violenta de consecuencias letales.

Por otro lado, tanto el discurso final del propio Benway, como el descubrimiento por parte de Bill de la explotación del fluido de *mugwump* como nueva sustancia adictiva (secuencia 30), reinciden en la obsesión burroughsiana de las drogas como instrumentos utilizados por los mecanismos de control para apaciguar posibles rebeliones. Este momento es uno de los más impactantes del film a nivel visual y su estética rememora en cierta medida la paranoia de los films sobre soterradas invasiones alienígenas de la década de los 50: el lugar se nos presenta como una especie de

fumadero de opio alienígena, donde un gran número de *mugwumps* están atados y colgados del techo mientras los adictos succionan el fluido alucinógeno que producen sus antenas. Estamos, por tanto, ante un film intergenérico en el que confluyen apuntes biográficos del propio Burroughs y elementos extraídos de la narrativa *pulp* y del relato paranoico con una iconografía fuertemente influida por la ciencia-ficción clásica.



### 3.2.7 *El almuerzo desnudo* como “celuloide alucinado”

La película, en definitiva, es una suerte de *biopic* literario *sui géneris* presentado bajo la forma de un *thriller* policiaco con apuntes fanta-ciéntíficos que apela a los estados alterados de conciencia como coartada para recapacitar acerca de las vicisitudes que conlleva el proceso creativo. El film deconstruye el infierno personal de William Lee mediante la introducción continuada de momentos “alucinados” que alteran el devenir del relato en el sentido clásico, introduciendo además un elemento metanarrativo que sirve al cineasta para reflexionar sobre la condición de artefacto posmoderno de su película. De forma que el cineasta que decida adentrarse en el



“celuloide alucinado” debe tener una personalidad estética importante y, sobre todo, una voluntad de experimentación que le permita sumergirse sin prejuicios en la psique de los personajes en pos del descubrimiento de nuevas estrategias narrativas.



*El almuerzo desnudo*, como caso paradigmático de “celuloide alucinado” que es, se caracteriza por utilizar las alucinaciones producidas por drogas como un modo de expresión estética capaz de reflejar visualmente el estado de permanente confusión en que vive el individuo en la sociedad actual. Por tanto, las drogas son aquí un instrumento que sirve a Cronenberg para facilitar a los espectadores la posibilidad de entrar en el turbado inconsciente del habitante de una sociedad deshumanizada para explorar así un mundo interior que habitualmente permanece encapsulado en sí mismo. En este sentido, la focalización interna, como hemos podido comprobar, juega un papel fundamental a la hora de conseguir que el espectador profundice en las experiencias visionarias que el personaje de William Lee tiene en *Interzone*, que supone una extensión geofísica de la psique del personaje cuando está bajo los efectos de las drogas.

El concepto de “celuloide alucinado”, de esta manera, no se limita a una determinada opción estética fundamentada en hiperbólicas puestas en escena, planificaciones inverosímiles o delirios digitales con el fin de distorsionar sus fotogramas, sino que opta por la plasmación audiovisual de los efectos de las drogas como alternativa narrativa y opción vital de los personajes que retrata. Y para conseguir llevar a imágenes los efectos de las más diversas sustancias, se pueden utilizar todo tipo de iniciativas con tal de que se amolden a las distintas personalidades de cada director. En este sentido, podríamos relacionar el “celuloide alucinado” con la “autoría líquida”, otro concepto sintomático de la posmodernidad que define el carácter mutante de algunos directores cuyo estilo tiene una gran capacidad para adaptarse a las historias que se cuentan. Queremos decir con esto que, al igual que no hay una sola manera de

enfrentarse al cine negro o a un film de terror, tampoco la hay para representar los efectos de las drogas en la pantalla.

Sin embargo, al ser el “celuloide alucinado” una tendencia cinematográfica que podríamos calificar de eminentemente posmoderna, pese a haber tenido manifestaciones previas (como vimos en el Marco Teórico), podemos decir que no entramos en contradicción al afirmar que existen tantas posibilidades de acercarse a la representación audiovisual de los efectos de las drogas como autores interesados en plasmar dichos efectos en pantalla. De hecho, la posmodernidad por definición se caracteriza por su flagrante oposición al racionalismo, su culto predominante hacia lo formal, el individualismo y la falta de compromiso social. Todos estos factores están representados en *El almuerzo desnudo* y, como veremos, en los otros dos casos de estudio que nos ocupan. Es por esto que diferenciamos entre el “celuloide alucinado”, que persigue trasladar los estados alterados de la mente al decurso fílmico para intentar transmitir así al espectador la sensación (sea esta placentera o aterradora) de sumergirse en nuestro lado más atávico e irracional, y otras películas sobre drogas cuya única intención es la de pontificar en contra de esa sensación liberadora.

### 3.3 Miedo y asco en *Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998)

*“Lejos de mí la idea de recomendar al lector drogas, alcohol, violencia y demencia. Pero debo confesar que, sin todo esto, yo no sería nada”*

Hunter S. Thompson

Si *El almuerzo desnudo* supone el ensayo cinematográfico más serio y profundo que se había hecho hasta entonces en torno a la narrativa “alucinada”, *Miedo y asco en Las Vegas* representa la quintaesencia de lo que entendemos por “celuloide alucinado”. Da la sensación de que el revelado de los negativos del film de Terry Gilliam se hubiera hecho en cubetas de ácido lisérgico que han “impregnado” cada uno de sus fotogramas, proporcionando así la más visionaria y realista representación de las conciencias alteradas por drogas que se ha ofrecido hasta el momento en una pantalla. A diferencia de Cronenberg, Gilliam muestra en su película los efectos de drogas reales, de manera que debe atenderse a las diferentes visiones y permutaciones de la conciencia que cada droga hace en el organismo. Es cierto que las sensaciones que un individuo experimenta a la hora de consumir una determinada sustancia son tan caleidoscópicas y expansivas como el número de infinitos internos que habitan las conciencias de cada psiconauta<sup>44</sup> (Miranda Terror, 2012). Sin embargo, también lo es que a un nivel fisiológico hay unos síntomas que afectan de forma parecida a todos los organismos. Esta dicotomía entre las alteraciones de la conciencia subjetiva y los efectos objetivos que las drogas ejercen en el cuerpo y la mente permitirán a Gilliam crear un exuberante imaginario “alucinado” mediante las más diversas técnicas.

*Miedo y asco en Las Vegas*, al igual que *El almuerzo desnudo*, siempre había sido considerado un libro imposible de filmar. Sin embargo, el film de Gilliam conserva intacto el espíritu hedonista y rabioso del reportaje original de Hunter S. Thompson, trasladando a la perfección el ritmo desenfrenado de un libro innegablemente difícil de llevar a imágenes por su sucesión de alocadas situaciones aparentemente inconexas para conseguir finalmente elaborar un discurso narrativo coherente pero nada condescendiente con las exigencias propias del sistema de estudios hollywoodiense,

---

<sup>44</sup> El psiconauta busca conocer el potencial espiritual o mental del hombre y acercarse a la comprensión del universo, el tiempo y el sujeto por medio de la observación y alteración de su conciencia. Esto es absolutamente distinto del uso lúdico-social de las drogas.

que, además, respeta la idiosincrasia “psicotrópica” de la obra de Thompson. Por otra parte, la adaptación que hace Gilliam de *Miedo y asco en Las Vegas*, pese a ser bastante literal con respecto al texto original, tiene numerosos elementos propios del cineasta que se fusionan a la perfección con la obra de Thompson para recrear en imágenes un pantagruélico “festín” de drogas que desemboca en una aventura de ecos quijotescos donde se fusionan el *western* tóxico, la *road movie* paranoica y el terror psicodélico, como veremos en las páginas a continuación.

### **3.3.1 Sinopsis**

El periodista Raoul Duke y su abogado samoano, el doctor Gonzo, viajan hacia Las Vegas para que el primero cubra la carrera de motocicletas Mint 400. Recorren la autopista a toda velocidad en un descapotable rojo pertrechados con un arsenal de drogas en busca de la verdadera esencia un sueño americano que está viviendo una de sus peores épocas. Nixon es el presidente del país, EEUU está implicado en el conflicto de Vietnam que ya se dilata durante demasiado tiempo y la químera *hippie* se ha extinguido devorada por la realidad inmisericorde. En este aciago contexto los viajeros se introducirán en el corazón de La Vegas para, tras una serie de alocadas aventuras alimentadas por su desmedida afición a las sustancias ilegales, confirmar la defunción definitiva del sueño americano.

### **3.3.2 Segmentación**

1. Imágenes de archivo sobre la guerra del Vietnam dan paso al título de la película, que se forma con salpicaduras de lo que parece ser sangre.
2. Los dos protagonistas cruzan el desierto en un descapotable a toda velocidad. Duke, el narrador de la historia, cree ser atacado por una bandada de murciélagos que en realidad son producto de una alucinación fruto de la ingesta de alguna de las numerosas drogas que llevan en el maletero.
3. Recogen a un autoestopista *hippie* que se asusta cuando el Doctor Gonzo saca una pistola y lo amenaza. Duke intenta tranquilizar al autoestopista y se introduce así el primer *flashback* del film.

4. *Flashback*: Los protagonistas están sentados en el bar del Hotel Beverly Hills de Los Angeles cuando un enano pasa un teléfono a Duke. Se trata de una llamada de una revista que quiere encargarle cubrir una carrera de motos en Las Vegas. Gonzo decide acompañarle y comienzan a preparar los neceseres imprescindibles para el viaje; así, tras alquilar un descapotable y comprar unas camisetas hawaianas, van a la playa y toman mescalina para prepararse.
5. Vuelta del *flashback*: la tensión crece en el coche y, en un determinado momento en que se detienen, el autoestopista asustado aprovecha para bajarse del coche y emprender la huida despidiéndose de los protagonistas.
6. Llegan a Las Vegas y se registran en el hotel Mint, intentando controlar los efectos del LSD. Duke sufre varias alucinaciones en la recepción y Gonzo tiene que interceder para conseguir la habitación.
7. En el bar del hotel, Duke alucina de nuevo y cree estar en medio de un terrario rodeado de reptiles que beben y copulan entre sí.
8. Finalmente, consiguen llegar a la habitación donde la televisión transmite imágenes de la Guerra de Vietnam que invaden toda la estancia mediante proyecciones producto de la fantasía alucinada de Duke. Lacerda, el reportero gráfico que debe acompañar a Duke para cubrir la carrera, entra en la habitación.
9. Duke llega a la carrera sin haber dormido y ve la salida de las motos. Se sube con Lacerda en un *jeep* para seguir el recorrido de las motos, pero tiene una nueva alucinación en la que cree estar en medio de una zona de guerra, así que decide bajarse del automóvil en mitad del desierto, abandonando la cobertura de la carrera.
10. Duke y Gonzo van en su descapotable a disfrutar de la noche de Las Vegas. Intentan colarse en una actuación de Debbie Reynolds, y aunque lo consiguen son expulsados inmediatamente debido a su estado.
11. Toman éter antes de adentrarse en el Bazooko Circus con paso impreciso. Mientras se dirigen a la puerta, la voz en *off* de Duke va desgranando los efectos de esta droga. Comienza un recorrido surrealista por este casino plagado de personajes de lo más extraño, mientras los protagonistas se encuentran bajo los

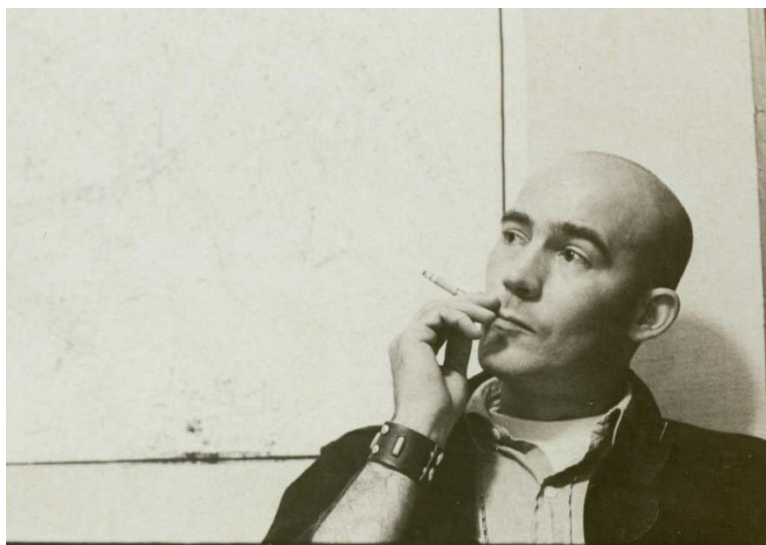
- efectos de la mescalina. Al Dr. Gonzo le entra un ataque de pánico en la barra giratoria del Bazooko y deben salir de allí.
12. Vuelven a la habitación del hotel con una subida considerable de drogas y alcohol, sobre todo por parte del Dr. Gonzo, que empuña un cuchillo y empieza a desvariar sobre una situación ocurrida en el ascensor que da origen a un nuevo *flashback*.
  13. *Flashback*: El Dr Gonzo y Duke están en el ascensor junto a Lacerda y un equipo de rodaje que también va a cubrir la carrera. Una periodista confunde a Gonzo con un piloto y le pregunta si podría hacerle un reportaje. Éste se muestra halagado y le sigue la corriente fingiendo ser un corredor, pero uno de los miembros del equipo de rodaje descubre su engaño y Gonzo se pone agresivo, amenazando a Lacerda con un cuchillo. Ahora, sumido en la paranoia, Gonzo quiere utilizar su cuchillo contra Lacerda pues cree que está con la chica.
  14. Raoul Duke baja al casino del hotel y al ver al tipo de gente que hay allí viene a su mente una reflexión sobre la decadencia del sueño americano.
  15. Cuando Duke vuelve a subir a la habitación para comprobar si Gonzo se ha tranquilizado, descubre a su compañero metido en la bañera, totalmente desfasado por los efectos de las drogas y con un reproductor de cinta en la mano. Le pide a Duke que tire el aparato eléctrico dentro del baño cuando suene un momento determinado de la canción *White Rabbit* de Jefferson Airplane. Duke encierra a Gonzo en el baño para que le bajen las drogas.
  16. Duke decide relajarse tomando algunas drogas y se produce un *flashback* que nos sitúa en el club Matrix en 1965, en pleno auge de la eclosión *hippie*.
  17. Duke se levanta a la mañana siguiente y descubre que el doctor Gonzo ha desaparecido del lugar. Decide abandonar el hotel para evitar pagar la cuantiosa factura que le espera.
  18. Tras conseguir escapar del hotel, Duke decide abandonar Las Vegas y pone rumbo a Los Angeles. Estando en la carretera tiene un extraño percance con un policía. A continuación, se cruza casualmente con el autoestopista *hippie* que recogieron al comienzo de la película. Sumido por completo en la paranoia

inducida por las drogas, Duke decide llamar a Gonzo para pedirle ayuda y exigirle explicaciones sobre su desaparición. Gonzo le dice que ha reservado una suite en el Flamingo y que debe volver a Las Vegas para cubrir una convención sobre drogas a la que asistirán policías de todo el país.

19. Duke llega al Flamingo pertrechado con su maleta repleta de drogas y se registra en el hotel. Al llegar a la habitación, se reencuentra con Gonzo que está con una adolescente menor de edad y drogada llamada Lucy que ha conocido en el avión. Duke advierte a Gonzo sobre los peligros legales que puede traerle el haber abusado y drogado de una menor, así que deciden abandonarla en otro hotel de Las Vegas para evitar riesgos.
20. Duke y Gonzo van a cubrir la convención de fiscales y policías donde un individuo realiza una ridícula exposición sobre los peligros de las drogas. Duke y Gonzo deciden abandonar la sala de conferencias aburridos.
21. Una vez en la habitación del hotel reciben una llamada de Lucy. Gonzo habla con ella para tranquilizarla, mientras Duke toma adrenocromo, una droga ficticia inventado por Hunter S. Thompson, y sufre intensas visiones en las que ve a Gonzo como un demonio.
22. Tras el desmayo producido por los potentes efectos del adrenocromo, Duke vuelve en sí y recuerda, gracias a lo que ha recogido con su grabadora, algunas de las disparatadas escenas que vivieron la noche anterior. Así, mediante la introducción de diversos *flashbacks* visualizamos lo que sucedió: los protagonistas tuvieron un altercado con una asistente del hotel, Gonzo vomitó por la ventanilla del coche mientras increpaba a otro conductor y, finalmente, terminó amenazando con su cuchillo a la camarera de un restaurante de las afueras que rompió a llorar aterrorizada.
23. Duke conduce a toda velocidad para llevar a Gonzo a que tome el avión a Los Angeles y se despiden en el aeropuerto.
24. Duke vuelve al hotel donde comienza redactar su reportaje.
25. Duke abandona Las Vegas camino a Los Angeles.

### 3.3.3 Contexto

#### 3.3.3.1 Apuntes biográficos para acercarse a la obra de Hunter S. Thompson



El 20 de febrero de 2005, Hunter Stockton Thompson se suicidó disparándose en la cabeza en su rancho de Woody Creek (Colorado). Thompson fue junto a Truman Capote, Tom Wolfe, Terry Southern, Gay Talese y Norman Mailer una de las figuras clave de lo que durante la década de los 60 se denominó *New Journalism*, aunque él siempre prefirió desvincularse de sus coetáneos y definir su estilo como “periodismo impresionista” (*impressionistic journalism*). No obstante, un abismo de paranoia potenciada por el consumo masivo e indiscriminado de drogas, una hilarante prosa alimentada de anfetaminas y bourbon y, sobre todo, su inequívoca falta de distanciamiento objetivo, apartaban a Thompson, nacido en Louisville (Kentucky), el 18 de julio de 1937, de otros ilustres miembros de una generación con cierta tendencia a excederse en el uso de fármacos ilegales. Así lo explica él mismo:

*“A diferencia de Tom Wolfe o Gay Talese, por ejemplo, yo casi nunca intento reconstruir una historia. [...] Ellos tienden a retroceder y recrear las historias que ya han ocurrido, mientras que a mí me gusta situarme en medio de lo que estoy escribiendo, lo más involucrado posible en la historia”* (Thompson, 2013, pp. 48-49).

Fue en 1956, tras alistarse en la Fuerza Aérea de los Estados Unidos con el fin de evitar la cárcel, cuando comenzó su carrera como redactor de noticias deportivas en *The Command Courier*, el periódico de la base militar de Eglin (Florida) en la que estaba destinado. Thompson, infringiendo las reglas de la Fuerza Aérea, combinaba su



trabajo en la base con otros artículos para diversos diarios locales. En 1958, al acabar sus cortos días como soldado, Thompson se mudó a Nueva York con la intención de recibir clases de escritura creativa en la Universidad de Columbia (Thompson, 2012, p. 65). Mientras tanto, estuvo trabajando como copista para la revista Time y su tiempo libre lo invertía en el ejercicio de transcribir compulsivamente las páginas de *El Gran Gatsby* y *Adiós a las armas*, para asimilar el ritmo narrativo de Francis Scott Fitzgerald y Ernest Hemingway (Thompson, 2012, p. 71). Copiando una y otra vez las obras de sus héroes literarios, Thompson fagocitó lo mejor de sus estilos para mezclarlos con una versión psicodélica del ritmo *be-bop*, marcado por la prosa confesional de Jack Kerouac y una facilidad innata para infiltrarse en sus propias narraciones, heredada del George Orwell de *Homenaje a Cataluña* (Thompson, 2012, p. 21).

En 1960, Thompson se trasladó a San Juan (Puerto Rico), contratado por una revista deportiva que no tardó en despedirlo. Sin embargo, Thompson aprovechó su estancia en Puerto Rico para acumular experiencias viajando por Sudamérica y el Caribe y trabajó como periodista *freelance* para diversos medios (Thompson, 2012, p. 105-106) hasta que se convirtió en corresponsal en Sudamérica de The National Observer (Thompson, 2012, pp. 142-152). Durante estos años, Hunter Thompson escribió su primera y única novela *El diario del ron*, basándose en sus vivencias caribeñas, cuyo manuscrito permaneció inédito hasta 1998, cuando el actor Johnny Depp, que durante la preparación y el rodaje de *Miedo y asco en Las Vegas* estableció una muy buena relación de amistad con Thompson, lo descubrió sepultado bajo un montón de papeles en casa del escritor<sup>45</sup>.

Sin embargo, no fue hasta 1965 cuando se le brindó a Hunter Thompson la oportunidad para convertirse en un famoso periodista. El entonces editor de The Nation, Carey McWilliams, propuso a Thompson escribir un artículo sobre su convivencia con Los Ángeles del Infierno, el famoso grupo de moteros norteamericanos (Thompson, 2012, p. 197-198). Gracias a este reportaje, titulado “Motorcycle Gangs: Losers and Outsiders”, que se publicó en la revista como tema de portada el 17 de mayo de 1965, Hunter obtuvo una gran popularidad que trascendió el ámbito literario y lo convirtió en

---

<sup>45</sup> El actor le acompañó durante la gira de verano de su libro *Proud Highway*, llegando a sustituir a Thompson en una lectura en la Universidad de California. Años más tarde, el propio Depp, promovió la adaptación de la novela que él mismo encontró, produciendo e interpretando la película *Los diarios del ron* (*The Rum Diary*, 2011), dirigida por Bruce Robinson.

una estrella mediática. Además, recibió un lucrativo contrato para ampliar su reportaje y convertirlo en un libro: *Los Ángeles del Infierno (Una extraña y terrible saga)*, editado por Random House en 1966, inmediatamente atribuyó a Hunter la etiqueta de *enfant terrible* del *New Journalism*. En el libro, Thompson relata de primera mano las correrías vividas durante el año que pasó en la carretera junto a estos fanáticos de las dos ruedas, la embriaguez y las armas que acabaron con el joven periodista apaleado y abandonado en una cuneta (Thompson, 1998, pp. 301-302; Thompson, 2012, p. 228; Thompson, 2013, pp. 36-39). En esta obra comenzaba a fraguarse el llamado “estilo gonzo”, aunque aún habría de pasar un tiempo hasta que empezara a reconocerse nominalmente como tal.

Oficialmente, el “periodismo gonzo” de su autor vio la luz en 1970, cuando lo que en principio iba ser un rutinario artículo sobre el Derby de Kentucky para la edición deportiva *Scanlan’s Monthly*, se convirtió en una demoledora y muy trastornada visión crítica del ambiente social del evento, llamada “The Kentucky Derby is Decadent and Depraved”. Thompson acudió a cubrir el Derby junto al ilustrador Ralph Steadman: ésta fue la primera de las muchas veces que trabajarían juntos, y se “colocaron” tanto que se olvidaron de la carrera y centraron su visión distorsionada por las drogas en el horror que acontecía en las gradas. De esta manera, apremiado por el inminente cierre de edición de la revista, Thompson reunió un puñado de notas desordenadas en las que expresaba en primera persona, y con una prosa desquiciada, la angustiada sensación que le había provocado aquel maremagno de depravación y decadencia, y las mandó directamente a imprenta sin corregir. El editor quedó fascinado con el artículo y así nació el “gonzo”: fue el periodista Bill Cardoso quien utilizó el término por primera vez para referirse al nuevo estilo utilizado por Thompson (Steadman, 2006, p. 69; Thompson, 2013, pp. 90-94, 138). Según explica Cardoso (Thompson, 2012, p. 23), la expresión “gonzo” se originó entre los irlandeses del sur de Boston y se refiere al último que queda en pie después de una larga noche de borrachera.

Por definirlo a grandes rasgos, el “periodismo gonzo” instaaura un género de crónica donde el reportero participa de forma activa en la acción que está narrando e incluso es capaz de modificarla a su antojo, bien provocándola mediante su intervención directa o, llegado el caso, introduciendo elementos de ficción que favorezcan la calidad narrativa del reportaje. De hecho, el “periodismo gonzo” se basa en una máxima de William Faulkner, que sostiene que la mejor ficción es mucho más verdad que cualquier

tipo de periodismo (Thompson, 1981, p. 58). La actividad del “gonzo” se desarrolla, más o menos, de la siguiente manera: en primer lugar una publicación, ya sea Rolling Stone, Playboy o cualquier otra dispuesta a costear sus gastos y pagarle por su trabajo, propone al periodista cubrir un evento que, como veremos, en el “gonzo” cumple la función de *macguffin* de lo que terminará siendo el reportaje definitivo. Así, una carrera de *motocross* en medio del desierto de Nevada convertida en tormenta de arena desde el mismo pistoletazo de salida, o la gran caza del tiburón de mano de los altos representantes de la sociedad americana en los cayos de Florida, pueden ser, por poner dos ejemplos, una excusa perfecta para que el mecanismo comience a funcionar.

A continuación, el articulista acude al lugar donde van a suceder los acontecimientos y se olvida del distanciamiento objetivo del periodista convencional para convertirse en demiurgo esquizoide y toxicómano de una narración en primera persona que se desentiende del acto sobre el que se le encargó escribir originalmente, para centrarse en desguazar las intrigas del contexto en el que se desarrolla. Desde esta posición de observador privilegiado, centra su enfoque heterodoxo en desentrañar todas las miserias disimuladas de la “pesadilla americana” que tanto miedo y asco le producen. Lo que más llama la atención del lector cuando se enfrenta a un reportaje “gonzo”, de hecho, es la actitud disidente del informador, que acude a la cita pertrechado con todo tipo de sustancias capaces de permutar la clarividencia ordinaria para convertirse en “alucinado” testigo/causante de lo que allí acontece. Notas garabateadas, transcripción de entrevistas, fragmentos de artículo, flujo de conciencia, charlas telefónicas reproducidas literalmente: tales son los elementos de un tipo de periodismo rabiosamente subjetivo, que el propio Hunter Thompson describe así:

*“El verdadero Periodismo Gonzo exige el talento de un gran periodista, el ojo de un fotógrafo/artista y el valor suficiente para participar en la acción. Porque el escritor debe participar en los hechos, mientras los describe, o grabar al menos, o, como mínimo tomar notas. O las tres cosas. La analogía más próxima al ideal probablemente sea el productor/director de cine que se escribe sus guiones, hace el trabajo de cámara y se las arregla como sea para filmarse en acción, como protagonista o, al menos, como uno de los actores principales”* (Thompson, 1981, p. 59).

En 1969, Hunter Thompson decidió presentar su candidatura a Sheriff de Aspen, pequeña ciudad de Colorado de la que fue vecino hasta sus últimos días. Para ello, fundó el partido Freak Power, cuyo programa político proclamaba, entre otras, la despenalización del consumo de drogas en su jurisdicción, para evitar el narcotráfico, y la destrucción de las calles asfaltadas de la ciudad para reconvertirlas en prados verdes. Asimismo, si el Freak Power ganaba los comicios, la ciudad sería rebautizada como *Fat City* para evitar que los especuladores, que serían perseguidos con puño de hierro, capitalizaran el nombre de Aspen. La policía, igualmente, sería desarmada para reducir el índice de violencia (Thompson, 1981, pp. 211-215). Por un margen muy escaso de solamente seis votos (Thompson, 1981, p. 195) el Freak Power perdió aquellas elecciones en una localidad fraccionada en dos bandos que se miraban con una mezcla de temor y curiosidad. Por un lado, estaba el sector más reaccionario de la población, que veía en aquel extraño candidato y su séquito una suerte de “aquelarre” que destruiría los valores tradicionales norteamericanos para convertir su pueblo en una Nueva Babilonia; por otro, estaban los *freaks*, como Thompson definía a sus potenciales electores y a sí mismo, un atajo de *hippies* llegados de todo el país al calor libertario promulgado por Hunter. Precisamente, Thompson debutó en las páginas de Rolling Stone, publicación en la que desarrolló buena parte de su carrera posterior, con un reportaje sobre esta candidatura en Aspen titulado “Freak Power in the Rockies” (Thompson, 1981, pp. 181-215).

Para la misma revista, Rolling Stone, Thompson escribiría poco después la que es, de lejos, su obra más conocida, *Fear & Loathing in Las Vegas*, un auténtico hito de la narrativa contemporánea que fagocitó la personalidad del propio Thompson para convertirlo de por vida en su *alter ego* literario. Lo que en principio iba a ser una breve reseña sobre una carrera de motos para Sports Illustrated, terminó convirtiéndose en un reportaje de varios miles de palabras para Rolling Stone (Thompson, 2012, pp. 375-379) junto a Oscar Z, Acosta<sup>46</sup>, publicado por primera vez en los números 95 y 96 de la

---

<sup>46</sup> Oscar Zeta Acosta, nacido en El Paso (Texas), en 1935, y desaparecido en México en 1974, fue un abogado, escritor y activista del movimiento chicano. Acosta, que pese a ser un gran jurista y orador era también un adicto a las anfetaminas con una especial predilección por el LSD-25, es principalmente conocido por ser quien inspiró el personaje del Dr. Gonzo, el abogado samoano que acompaña a Raoul Duke en *Miedo y asco en Las Vegas*. Acosta y Hunter se conocieron en el verano de 1967, pero no fue hasta 1971, año en que Thompson escribió un artículo para Rolling Stone sobre Acosta y la injusticia en los barrios del East Los Angeles, titulado "Strange Rumbblings in Aztlan", donde trataba el asesinato del periodista Rubén Salazar, cuando el periodista le invitó a que le acompañara a Las Vegas para poder hablar abiertamente sobre el caso Salazar. El resultado de ese viaje fue plasmado por Thompson en *Miedo y asco en Las Vegas*.

revista (correspondientes al 11 y el 25 de noviembre de 1971, respectivamente), que terminó consolidando definitivamente la reputación del “periodismo gonzo”. Las siguientes palabras de Thompson resultan imprescindibles para entender mejor el grado de paranoia en el que se encontraba el escritor cuando aceptó este encargo que comenzó como una desquiciada huida hacia adelante:

*“El libro empezó como un epígrafe de 250 palabras para Sports Illustrated. Yo estaba en Los Ángeles, trabajando en una investigación muy enervante y muy deprimente sobre el asesinato pretendidamente accidental de un periodista llamado Rubén Salazar a cargo del Departamento del alguacil del Condado de Los Angeles: y al cabo de una semana o así, aquella historia me convirtió en una pelota de nervios & de paranoia insomne (pensaba que el siguiente podía ser yo)... y necesitaba alguna excusa para abandonar el furioso torbellino de aquel reportaje & intentar sacar algo en limpio de él sin tener gente alrededor que me amenazase continuamente con una cuchillada.*

*Mi principal contacto con el asunto era el infame abogado chicano Oscar Acosta: un viejo amigo, que estaba sometido por entonces a una presión terrible por parte de sus electores supermilitantes, por el mero hecho de hablar con un periodista gringo/gabacho. La presión era tal, que me resultaba francamente imposible hablar a solas con Oscar. Nos rodeaba siempre una multitud de broncos luchadores callejeros a quienes no les importaba que yo supiera que no necesitaban excusas para hacerme picadillo de hamburguesa.*

*Así no se podía trabajar en un artículo tan explosivo y tan complejo, y una tarde cogí a Oscar en mi coche alquilado y me lo llevé al hotel Beverly Hills (lejos de sus guardaespaldas, etc.) y le dije que tanta presión estaba poniéndome un poco nervioso; era como estar siempre en escena, o quizás, en medio de un motín carcelario. Él estaba de acuerdo pero, debido a su posición de “dirigente de los militantes”, no podía mostrarse claramente amistoso con un gabacho.*

*Yo entendía esto... y, justo por entonces, recordé que otro viejo amigo, que trabajaba para Sports Illustrated, me había preguntado si me*

*apetecía ir a Las Vegas el fin de semana, con todo a su cargo, y escribir algo sobre una carrera de motos. Parecía una buena excusa para salir unos días de Los Angeles, y, si llevaba conmigo a Oscar, tendríamos tiempo también para hablar y desenredar las diabólicas realidades de la historia del asesinato de Salazar.*

*Así que llamé a Sports Illustrated (desde el patio del Polo Lounge) y dije que estaba dispuesto a hacer “lo de Las Vegas”. Dijeron que de acuerdo... y a partir de aquí no tiene sentido enumerar los detalles, porque están todos en el libro” (Thompson, 1981, pp. 57-58).*

El libro actuaba como una crítica rabiosa a un mundo invadido por monstruos mutantes que se ocultan bajo la piel de líderes mundiales, militares, policías, crupiers de casino, reinas de la belleza, periodistas deportivos y recepcionistas de hotel. Thompson encontró en Las Vegas el epicentro del malestar que padecía la sociedad estadounidense, el reverso tenebroso del “sueño americano”, una gran barraca grotesca que ofrecía un fiel reflejo de las deformidades subyacentes bajo la mentira del *American way of life*, y sobrevivió para contarlo con una prosa tan caótica como sincera, que disparaba verdades como flechas cargadas de veneno que se adentraban en el vientre de unos EEUU, en la década de los 70, que veían el desmoronamiento definitivo de las quimeras idealistas que habían proliferado en los 60. El libro de Thompson supo ver el mal que habitaba en Richard Nixon mucho antes de que se destapara el escándalo Watergate<sup>47</sup>. Así las malas decisiones políticas de la administración Nixon son una presencia que sobrevuela la gran “pesadilla americana” que atormenta de forma permanente la mente de Thompson. Para su protagonista, Duke, la amenaza está representada por la imposición del pensamiento uniforme y la pérdida de la

---

<sup>47</sup> El Watergate fue el mayor escándalo político que ha vivido la historia de los EEUU y terminó con la dimisión de su presidente electo. Se destapó a raíz de la detención en la madrugada del 17 de junio de 1972 de cinco hombres que habían penetrado en la sede del Comité Nacional Demócrata en el complejo de oficinas Watergate de Washington. No tardó en descubrirse que aquellos hombres eran de la CIA e incluso uno de ellos, James McCord, había sido Director de seguridad para el Comité de la reelección de Nixon. El 30 de abril de 1973, tras numerosas presiones judiciales, Nixon aceptó parcialmente la responsabilidad del gobierno y destituyó a varios funcionarios implicados. La existencia de cintas magnetofónicas que, al parecer, incriminaban directamente al presidente y su negativa a ponerlas a disposición de la justicia llevaron a un duro enfrentamiento entre el poder ejecutivo y el judicial. Las crecientes evidencias sobre la culpabilidad de Nixon y de altos cargos de su ejecutivo iniciaron un proceso de *impeachment* mediante el cual se podría llevar a juicio al presidente. En agosto de 1974, Nixon tuvo que entregar transcripciones de tres cintas magnetofónicas que claramente le implicaban en el encubrimiento del escándalo. El 8 de agosto, cuando Nixon conoció la aprobación de su *impeachment*, comunicó su renuncia al cargo de presidente. Su vicepresidente, Gerald Ford, accedió a la presidencia e inmediatamente otorgó un controvertido indulto a Nixon el 8 de septiembre de 1974.

individualidad. Y Las Vegas, en este sentido, como decíamos, es un hiperbólico microcosmos donde podemos reconocer la estulticia que ha intoxicado al conjunto del pueblo americano.

*Miedo y asco en Las Vegas* convirtió a Hunter Thompson en una super-estrella del periodismo e icono instantáneo de la contracultura americana. Durante las tres décadas siguientes, su visión furibunda e intoxicada del mundo empapó las páginas de los incendiarios artículos que continuó escribiendo, casi siempre para Rolling Stone. Finalmente, Hunter se retiró a su finca para dedicar su tiempo a la cría de pavos reales, a disparar su enorme colección de armas y a despotricar contra el mundo y contra su país, cada vez más feos y estúpidos desde su punto de vista. Pasados los sesenta años de edad, una bala de su propia mano fue el último acto de rebeldía y libertad total que nos dejó.

### **3.3.3.2 Gestación y adaptación de *Miedo y asco en Las Vegas* al cine**

El revuelo que levantó *Miedo y asco en Las Vegas* desde su publicación fue tal que de manera inmediata se despertó un gran interés por trasladar aquel texto a la gran pantalla. No olvidemos que los 70 fueron años bastante libertarios en lo que se refiere a la creación cinematográfica y la generación de jóvenes cineastas que hizo posible la quimera del Nuevo Hollywood estaba tomando posiciones en el sistema de los grandes estudios. En esta época, parece que Martin Scorsese y Jack Nicholson ya intentaron montar sendas adaptaciones de la novela sin éxito (McCabe, 1999, p. 173; Morgan, 1998<sup>a</sup>; Costa y Sánchez, 1998, p. 248). Pero hubieron de pasar 25 años y nada menos que diecisiete versiones del guión para que la película se hiciera realidad, lo que se produjo cuando la compañía Rhino Records recompró los derechos del libro (en posesión, en ese momento, del director Ridley Scott, otro de los célebres realizadores por quienes pasó el proyecto) para poner en marcha su departamento cinematográfico (Costa y Sanchez, 1998, p. 237).

En un principio, se designó al neozelandés Lee Tamahori para dirigir la adaptación, pero sus problemas de agenda y la exigencia de un salario demasiado elevado, unido a las presiones constantes por parte de los abogados del propio Thompson (que no le quería tras la cámara), hicieron que finalmente abandonará del proyecto. Alex Cox, cineasta de culto tras dirigir en los 80 películas como *Repo Man*

(1984) o *Sid y Nancy* (*Sid & Nancy*, 1986), entró entonces como director suplente e incluso llegó a escribir su versión del guión junto a Tod Davies, un especialista en la obra de Thompson de la UCLA, pero terminó dejándolo también antes de empezar el rodaje por diferencias irreconciliables con Thompson y la productora Laila Nabulsi, una ex-amante del escritor que se encargaba de negociar las cuestiones de derechos (Costa y Sánchez, 1998, p. 239). Fue entonces, casi por casualidad, cuando el guión de Cox y Davies cayó en las manos de Terry Gilliam, que vio en la prosa de Hunter Thompson la horma perfecta para dar rienda suelta a su fascinación por el exceso y no tuvo problemas para identificarse inmediatamente con el material de base que, por otra parte, ya conocía y respetaba.

Desde que Gilliam fue contratado, el proceso sucedió casi como una carrera contrarreloj constante, enlazando directamente con el método de escritura “gonzo”. Para empezar, el director y su colaborador Tony Grisoni (con el que Gilliam volvería a trabajar años después en *Los Hermanos Grimm* y *Tideland*) disponían de apenas un mes para terminar el guión de la película. Se pusieron manos a la obra y, como no les gustó nada la versión de Cox y Davies, decidieron reescribirlo todo desde el principio. Según Gilliam, el guión de Cox y Davies comenzaba de manera brillante porque al principio se ceñía al libro y resultaba muy divertido, pero más tarde se desmoronaba al convertir a los personajes en dos tipos groseros sin ninguna profundidad (McCabe y Gilliam, 1999, p. 180; Christie y Gilliam, 1999, p. 243). Por tanto, una de las prioridades a la hora de abordar la nueva versión era conseguir que los personajes superaran esa unidimensionalidad del libreto inicial para que el espectador se interesara en seguir sus andanzas. Gilliam y Grisoni decidieron convertir la novela-reportaje de Hunter Thompson en su particular versión del *Infierno* de Dante: Gonzo pasaba así a ser una especie de Virgilio empapado en LSD que representaba a una entidad pagana primitiva con un carácter destructivo que le hacía estar fuera de control la mitad del tiempo; mientras que Duke era Dante, el narrador que hacía de guía por el Infierno y transmitía sus alucinadas impresiones al espectador. De esta manera, el guión adquirió una nueva dimensión donde lo pagano se confrontaba con una extraña visión de la moralidad cristiana (McCabe y Gilliam, 1999, p. 180).

Una vez que tuvieron claro este concepto, Gilliam y Grisoni escribieron un primer tratamiento del guión en tan solo ocho días; después dedicaron un par de dos



días más a atar algunos cabos sueltos, y tuvieron lista la versión definitiva en el plazo que se les había fijado (Costa y Sánchez, 1998, p. 240). Lo cierto es que, según afirma el propio Gilliam, el libro marcó la dirección a seguir en un 90%. De esta manera, les resultó posible terminarlo en un tiempo récord porque canibalizaron el material de base y fueron tomando fragmentos literales de aquí y de allí, así como la mayoría de diálogos, realizando una labor de *collage*, especialmente para la primera parte del film. Así, Gilliam y Grisoni vieron rápidamente que para llevar a cabo una buena adaptación de *Miedo y asco en Las Vegas* la visión de Hunter S. Thompson era la que tenía que imperar en la película (McCabe y Gilliam, 1999, p. 174). Thompson, cuyos abogados se habían encargado de poner a otros directores todas las zancadillas legales que estaban a su alcance hasta ese momento, quedó encantado con este nuevo enfoque y decidió facilitar las cosas ampliando la fecha de entrega del guión, siempre y cuando la productora firmara un contrato vinculante con Gilliam que asegurara su participación en el proyecto (Costa y Sánchez, 1998, p. 241).

Sin duda, Thompson reconoció en el director de *Brazil* a un auténtico cineasta “gonzo”, el único tipo lo suficientemente “loco” para ser capaz de llevar a la pantalla el delirante viaje de Duke y Gonzo hacia las entrañas más oscuras del “sueño americano”. En una polémica decisión, sin embargo, la Writer’s Guild of America (Asociación de Escritores de América) obligó a los productores del film a incluir también a Alex Cox y Tod Davies como co-autores en los créditos de la película, algo que Terry Gilliam siempre ha repudiado<sup>48</sup>. Por este motivo, a continuación cotejaremos en profundidad las dos versiones del guión para establecer mejor sus diferencias e intentar dilucidar, en la medida de lo posible, cuánto tomaron Gilliam y Grisoni del trabajo previo de Cox y Davies y, sobre todo, cuál de ellos conserva mejor el espíritu “gonzo” de la obra de Hunter S. Thompson, lo que a su vez nos ayudará a comprender mejor los entresijos que llevaron a la gestación de *Miedo y asco en Las Vegas*. A la hora de contrastar los dos guiones, vamos a tener en cuenta varias cuestiones que consideramos determinantes (Morgan, 1998b):

---

<sup>48</sup> El guión de Gilliam y Grisoni fue publicado por la editorial Applause Books, bajo el título *Not the Screenplay to- Fear and Loathing in Las Vegas*, en 1997, es decir, un año antes del estreno del film. De esta forma, los autores pretendían hacer notar su rechazo ante la decisión de la Writer’s Guild of America. Dicha edición del guión contiene sendos prólogos incendiarios de ambos autores en los que exponen claramente su disconformidad a este respecto (Gilliam y Grisoni, 1997, pp. 6-13). Posteriormente, trascendió la noticia de que el 20 de mayo de 1998, durante la firma de ejemplares del guión en la librería Barnes and Noble del Lincoln Center de Nueva York, Terry Gilliam quemó su tarjeta de socio de la Writer’s Guild of America (Costa y Sánchez, 1998, p. 248).

1. ¿Qué elementos del relato original de Thompson (estructura, diálogos, personajes) han decidido conservar y cuales han decidido obviar en las diferentes versiones?
2. ¿Cómo se han adaptado estos elementos para encajarlos correctamente en el nuevo espacio fílmico que han de ocupar y qué modificaciones han sido necesarias para conseguir cumplir las exigencias que requiere su transferencia al lenguaje cinematográfico?
3. ¿Qué grado de originalidad (escenas, situaciones, personajes, diálogos y localizaciones) han añadido los distintos guionistas respecto al texto en el que se inspiran y cómo se articulan estas nuevas aportaciones dentro del espíritu de la obra original?

Al observar los dos guiones, para comenzar, percibimos que ambos conservan la estructura del texto de Thompson de manera casi literal y optan por preservar también buena parte del material original que corresponde a las escenas principales del libro. Así, estas escenas claves que se encuentran en los dos guiones se desarrollan de manera casi paralela en las diferentes versiones, algo normal al tratarse de episodios sacados directamente del libro, pese a que inevitablemente se distancien entre sí en alguna modificación del diálogo o en la elección de la puesta en escena. Sin embargo, donde más se bifurcan los dos guiones es cuando introducen personajes auxiliares y subtramas del original. Gilliam y Grisoni, en este sentido, deciden utilizar determinados momentos de la novela que no están en el guión de Cox y Davies y eliminar otros que éstos sí habían incluido. Específicamente, en el guión de Cox y Davies aparecen estas escenas tomadas de la novela de Thompson que Gilliam y Grisoni no incluyen:

- En la tienda de equipos de sonido en Los Angeles.
- Duke y Gonzo durante la actuación de Debbie Reynolds.
- Las noticias informan sobre Muhammed Ali.
- Duke es sometido a un examen médico.

Por su parte, en la versión de Gilliam y Grisoni aparece el siguiente material del libro que Cox y Davies no habían utilizado:

- A Gonzo se le vuela la cocaína en la cara mientras van por la autopista.
- La mención a la canción *The Battle Hymn of Lt. Calley*.
- Gonzo en su despacho de Malibu.
- La escena imaginada por Duke en la que son sometidos a juicio y condenados por pervertir a la pequeña Lucy.
- El club Matrix.
- Duke dispara a un lagarto en el desierto.
- Violenta escena con la camarera del North Star Coffe Shop.

Resulta igualmente interesante mencionar aquí los cambios introducidos por Cox respecto a la novela (todos los cuales quedaron fuera de la versión definitiva de Gilliam y Grisoni):

- La llamada sobre el reportaje de la carrera se trasladó a antes del show de Debbie Reynolds.
- El *flashback* del encuentro de Gonzo con la reportera rubia en el ascensor sucedía en tiempo real.
- Tras el episodio *White Rabbit* de Gonzo, es Duke quien decide huir, mientras que en el libro era Gonzo el que abandonaba Las Vegas.
- La charla de Duke y Gonzo sobre Lucy tiene lugar en un patio privado del hotel y no en un pasillo como sucede en la novela.
- La fantasía de Duke del boletín de noticias sobre drogadictos se muestra en diapositivas, en vez de con dibujos realizados mediante la técnica de graffiti conocida como *stencil* (estarcido), en la que se utiliza una plantilla con la forma de la silueta recortada para calcarla sobre el muro.
- El episodio del adrenocromo se divide en dos escenas separadas por un lapsus temporal de una hora, mientras que en el libro transcurren como una única secuencia prolongada.
- Algunos de los pasajes narrativos interiores de Duke son reproducidos como diálogos con Gonzo.
- Cuando es atacado por Gonzo, Duke está despierto y hablando por teléfono, no en la cama durmiendo.

- El encuentro de Duke con el policía de carretera que se producía hacia la mitad del libro para mostrar hasta dónde había llegado su grado de paranoia, es trasladado al final del guión, quizá con una voluntad redentora.

A su vez, las modificaciones hechas por Gilliam y Grisoni en relación al libro (que, lógicamente, no aparecían en el guión de Cox y Davies) fueron las siguientes:

- Vemos la sangrienta matanza de peatones muertos, mencionada solo de pasada en el libro.
- El diálogo con el tipo divorciado pasa del Gun Club al comienzo de la carrera de motos.
- En la secuencia del Circus Circus vemos alguna de las escenas de barraca de feria que en el libro eran solamente descritas por Duke.
- Cuando el doctor Gonzo deja el hotel después del momento *White Rabbit* y se marcha de Las Vegas, la primera vez lo hace sin que Duke se entere. Por tanto, la carrera en la que Duke lleva a Gonzo al aeropuerto se producirá después. Además, Duke no tiene miedo a quedarse sólo por una amenaza de Gonzo, sino por no enfrentarse al pago de la gran factura del hotel.
- El mensaje telefónico que Duke deja a Lucy se puso más tarde.
- Algunos de los encuentros de Duke son recreados en forma de registros encontrados en su grabadora.
- Gonzo vomita antes de subir al avión.

Comparando estos varios listados observamos que las secuencias y cambios incorporados por Gilliam y Grisoni al guión de Cox y Davies tienen como clara finalidad la de potenciar una representación más vivida del estado alucinado, la paranoia, la violencia y la condición antisocial en la que se desenvuelve la pareja protagonista. La adaptación de Gilliam y Grisoni, además, respeta mucho más la estructura del libro, que rompe continuamente la linealidad salpicando el relato con *flashbacks*, reflexiones “psicotrópicas” de Thompson, recortes de noticias, momentos delirantes, conversaciones transcritas literalmente de las grabaciones y un sinfín de tropelías narrativas características del periodismo “gonzo”. En este sentido, Gilliam y Grisoni supieron captar mucho mejor el espíritu de la caótica prosa de Hunter, así que

en lugar de encorsetarla en una narración cinematográfica tradicional decidieron aprovechar su tendencia a disgregarse para experimentar.

En las antípodas se sitúa el guión de Cox y Davies, que intenta ordenar la historia de una forma más racional y demuestra al hacerlo una absoluta falta de entendimiento sobre la auténtica esencia del estilo “gonzo”. También encontramos diferencias notables entre los dos equipos de guionistas a la hora de transcribir una misma escena del libro. Así, el énfasis que otorgan Gilliam y Grisoni a los aspectos más “alucinados” del discurso de Raoul Duke es notablemente superior al que se percibe en sus predecesores. Por otra parte, además de que el guión de Gilliam y Grisoni es mucho más fiel a la hora de transcribir el espíritu contestatario y el radicalismo formal de la novela de Hunter Thompson, también introduce muchos más elementos originales que el que habían escrito previamente Cox y Davies. Entre ellos, algunos pequeños detalles como los siguientes:

- La (inverosímil) aparición de un murciélago aplastado en la carretera como contrapunto externo para potenciar la primera escena alucinatoria de Duke.
- Los esfuerzos del camarero enano del bar de Los Angeles para intentar cobrar la cuenta.
- Gonzo jugueteando con la pistola en el coche en la secuencia del autoestopista.
- Los arabescos de la alfombra de la recepción del hotel se arrastran y suben por las paredes.
- El diálogo enloquecido de Duke con la recepcionista del hotel que se convierte en monstruo prehistórico.
- Los periodistas observan el comienzo escalonado de la carrera de motos desde el bar.
- Diálogo inventado en el bar con la mujer con ojos de sapo.
- Momento en el que Duke se pierde en medio de una nube de polvo en el desierto durante la carrera y es rescatado por Lacerda.
- Duke conduce en círculos en el parking.
- La pared de la habitación de Duke aparece representada como ruido blanco de televisor.

- Mientras está bajo los efectos del adrenocromo, Duke ve cómo Gonzo se transforma en un diablo con cuernos y pechos en la espalda para después volver a la normalidad.
- El *flashforward* que representa como un hombre arruinado al corredor de bolsa que presenció la extraña escena en la que un hippie lamía la manga de la camisa empapada en LSD de Hunter en el club Matrix de San Francisco.
- El policía lascivo que le mantiene la puerta del coche abierta a Hunter para que se suba.
- En la escena de la brujería, una clienta incrédula habla con la camarera.
- En la etiqueta de la botella de adrenocromo podemos leer “Drink Me”.
- La escena del supermercado donde Duke y Gonzo destrozan su coche delante de varias personas, que es totalmente inventada.
- Duke echa a Lucy a la calle.
- Una bandera americana ondea en la antena del destrozado coche de Duke mientras conduce al final de la película.

Sin embargo, la diferencia fundamental entre las dos adaptaciones reside en el enfoque que cada cineasta da a su tratamiento de los personajes y a la manera de retratar las enloquecidas vivencias que acontecen a lo largo de la historia. En este sentido, las dos versiones son radicalmente opuestas. Así, en la versión de Cox impera una visión extravagante que potencia la vertiente más cómica del texto de Hunter Thompson y que opta por mantener la distancia mediante una focalización externa. Gilliam, por el contrario, entiende mucho mejor el mensaje real de Thompson y decide zambullirse en la mente intoxicada de Raoul Duke mediante un inteligente uso de la focalización interna fija centrada en el punto de vista del personaje, que actúa como testimonio en primera persona del viaje físico e interior emprendido por Duke y Gonzo y que intenta traducir al espectador, al mismo tiempo, cuáles son las causas que producen ese “miedo y asco” que proclama Thompson en el título de su libro.

El mismo concepto del periodismo “gonzo”, como vimos, exige que el narrador se involucre en la acción directamente, llegando incluso a ser el causante de lo que acontece, y que lo exponga sobre el papel de una manera tan vívida y aparentemente inmediata que sea capaz de transmitir al lector las sensaciones experimentadas por el reportero. La subjetividad, por tanto, es un factor fundamental en la narrativa de Hunter

Thompson, una subjetividad potenciada por el abuso continuado de drogas que distorsiona la percepción del cronista. Es por esto que *Miedo y asco en Las Vegas* es un libro absolutamente dominado por la mirada de Raoul Duke, *alter ego* de Thompson que actúa como único narrador de la historia. Así pues, el relato se desgrana desde el “alucinado” punto de vista de Duke de principio a fin, y Terry Gilliam, al mantenerse fiel a este punto de vista, de forma muy lógica y consecuente, consigue transmitir las experiencias psicoactivas de Duke al espectador de forma enormemente efectiva, tanto que en algunos momentos que el visionado de la película puede llegar incluso a resultar incómodo y asfixiante para ciertos espectadores.

Podríamos afirmar, por tanto, que Cox únicamente araña el primer estrato del mensaje que quiere transmitir Hunter Thompson y banaliza a sus personajes, retratándolos desde un punto de vista absolutamente ajeno a sus circunstancias que mezcla el estupor producido por no entender sus actos y la fascinación del espectador que no puede apartar la mirada de los fenómenos de un *freak show*. Sin duda, fue ésta la razón de que su guión fuera rechazado por el escritor, aunque la gota que colmara el vaso fue la descabellada idea que tenía Cox para representar en imágenes el célebre “discurso de la ola”, que es uno de los pasajes más icónicos del libro y supone, además, el epicentro del desencanto que caracteriza el pensamiento de Thompson<sup>49</sup>. Sin embargo, Gilliam esquivo con habilidad la tentación de ridiculizar a unos personajes tan excesivos, mostrándolos como caricaturas psicodélicas y, pese a no renunciar al humor que también es parte fundamental del libro, sabiendo representar el lado subversivo que supone el verdadero motor de la novela de Thompson, tratando las drogas no como un mero elemento lúdico, que también, sino como un acto de rebelión frente a un Sistema que se desmoronaba y, lo que es más importante, como una llamada a la acción que trascendía los límites de la contracultura de los 60 para devolvernos nuestro propio reflejo. Así se expresaba Gilliam al respecto:

---

<sup>49</sup> Cox quería realizar una secuencia animada en la que una caricatura de Raoul Duke aparecería surfeando literalmente sobre una ola que recorría el desierto. Evidentemente, de esta manera desaparecía el poder evocador que tenía el texto como metáfora poética de lo que había representado la década de los 60 para aquellos que, como Thompson, la habían vivido en primera persona y que percibieron aquellos tiempos como una posibilidad real de cambiar las cosas. Thompson enfurecido ante la idea de ver cómo su metáfora se reducía a un *cartoon* tan literal, decidió que Cox no debía seguir en el proyecto (McCabe y Gilliam, 1999, p. 174). Podemos ver la airada reacción de Thompson en el magnífico documental *Gonzo: vida y hazañas del Dr. Hunter S. Thompson (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson, 2008)*, de Alex Gibney.

“Están pasando cosas horribles todos los días, la gente se mata entre sí, pero nadie piensa en ello, nadie siente nada, nadie se arriesga. Tienen tanto miedo de hacerse daño que no hacen nada, la gente simplemente lo acepta, lo asume, y cuando ven una película como la mía dicen: “Oh, hubo un tiempo en que la gente se portaba muy mal!”. Pero se portaban mal porque tenían un motivo. Había sueños que se habían roto y esperanzas que se habían perdido” (Costa y Sánchez, 1998, p. 264).

Gilliam se aproxima tangencialmente, en este sentido, a la obra de Sam Peckinpah: Duke y Gonzo son un par de *outsiders*, personajes crepusculares que ven cómo su mundo es desplazado por una pesadilla tan opulenta como inhumana que los empuja a un lado para dejarlos tirados en la cuneta. Igual a unos locos idealistas, desprecian todo lo que les rodea y esto lo expresan a través de un vandalismo que tiene como fin incomodar al Sistema para intentar combatirlo. Por esto decimos que no son tan diferentes a los miembros que componían *Grupo Salvaje* (*Wild Bunch*, 1969) o a la banda de Billy en *Pat Garrett y Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973). Al igual que aquellos, Duke y Gonzo son auténticos forajidos, salvajes, hedonistas y amantes de las armas, buscando liberarse del dolor en un mundo invadido por la conspiración, la violencia, la paranoia y el control.

### 3.3.3.3 Puntos de contacto entre Thompson y Gilliam

Todo aquel que conozca la filmografía de Terry Gilliam<sup>50</sup> sabrá de su habilidad intrínseca para retratar los estados mentales, frecuentemente alterados, de sus

---

<sup>50</sup> Gilliam comienza su andadura profesional a comienzos de la década de los 60 trabajando como redactor e ilustrador en la nueva publicación satírica de su ídolo Harvey Kurtzman (1924-1993), fundador de la mítica revista MAD; en 1967, se trasladó a Inglaterra y muy pronto pasó a formar parte del grupo cómico británico Monty Python, donde era el encargado de elaborar las surrealistas animaciones *stop-motion* que aparecían en el famoso show televisivo *Monty Python's Flying Circus* (1969-1974). La carrera de Gilliam como cineasta comenzó dentro del seno de Monty Python cuando co-dirigió *Los caballeros de la mesa cuadrada* (*Monty Python and the Holy Grail*, 1975), junto a Terry Jones. Gilliam descubrió así su auténtica vocación y comenzó a realizar proyectos más personales fuera de los Python incluso antes de que éstos se separaran, caso de *La bestia del reino* (*Jaberwocky*, 1977) y *Los héroes del tiempo* (*Time Bandits*, 1981), donde se empezó a gestar su estilo característico e inclasificable. Tras la disolución de los Monty Python en 1983, Terry Gilliam ha continuado dirigiendo películas y se ha convertido en un autor de culto cuyo filmografía cuenta con títulos tan brillantes e imaginativos como *Brazil* (1985), *Las aventuras del barón Münchhausen* (*The Adventures of Baron Münchhausen*, 1988), *El rey pescador* (*The Fisher King*, 1991), *Doce monos* (*12 Monkeys*, 1995), *Miedo y asco en Las Vegas* (*Fear and Loathing in*



personajes. De esta manera, “*Gilliam es un director capacitado para materializar en celuloide experiencias más mentales que físicas*” (Casas, abril 1999, p. 40). Sus films se localizan por regla general en el género fantástico, pero las fantasías de Gilliam son producto de la mutación de la alienante realidad trastornada por la febril imaginación de sus protagonistas. Por tanto, el cineasta basa sus ficciones en la cualidad caleidoscópica de las experiencias mentales. Desde este punto de vista, Terry Gilliam era el director idóneo para trasladar a la gran pantalla el viaje psicodélico que viven Raoul Duke y el Dr. Gonzo (respectivos *alter egos* literarios de Hunter S. Thompson y Oscar “Zeta” Acosta, interpretados por Johnny Depp y Benicio Del Toro) en la novela de Hunter S. Thompson. Asimismo, como defienden muy acertadamente Jordi Costa y Sergi Sánchez:

*“Gilliam fagocita visualmente ese viaje convirtiéndolo, desde el inicio de su magnífico film, en una aventura interior. [...] Gilliam convierte uno de los mitos contemporáneos de la contracultura estadounidense en una novela de caballería, en la que Camelot es Las Vegas y el santo Grial es la pesadilla americana. No es casual que Gilliam se empeñará en mostrar las alucinaciones de este par de lúcidos descerebrados-románticos, aislados del mundo- como un reflejo “interior” de una realidad deforme, ilusoria”* (1998, pp. 242-243).

No hay más que echar un vistazo a la filmografía del director norteamericano para percibir que en todas sus películas encontramos casos de conciencias alteradas que huyen de una realidad que no les gusta. Asimismo, no resulta complicado, ver que “*Duke es una versión avanzada y escéptica del Don Quijote de Cervantes o del Sam Lowry de Brazil: su manera de huir de una realidad opresiva (...) es la droga*” (Costa y Sánchez, 1998, p. 243). Este paralelismo entre Raoul Duke y otros habitantes de los mundos cinematográficos de Gilliam que deciden rebelarse contra la realidad podría ampliarse a muchos más personajes surgidos de su imaginación como, por ejemplo, el niño de *Los héroes del Tiempo* (*Time Bandits*, 1981) los oficinistas de *The Crimson Permanent Assurance* (1983), el protagonista de *Las aventuras del Barón de*

---

*Las Vegas*, 1998), *Los hermanos Grimm* (*The Brothers Grimm*, 2005), *Tideland* (2005), *El imaginario del Doctor Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009) y *Teorema Zero* (*The Zero Theorem*, 2013).

*Münchaussen (The Adventures of Baron Münchausen, 1988)*, Parry de *El rey pescador (The Fisher King, 1991)*, Jeliza Rose de *Tideland (2005)* o Tony de *El imaginario del Doctor Parnassus (The Imaginarium of Doctor Parnassus, 2009)*. A esta coherencia del film dentro de la filmografía de Gilliam, se refiere igualmente Jordi Batlle Caminal cuando comenta la mala acogida crítica que tuvo la película en su presentación en el festival de Cannes:

*“Esta película es una seta alucinógena. [...] Es una seta alucinógena que ha tenido y está teniendo, salvo excepciones puntuales, muy mala prensa [...] Lo más curioso del caso es que a Terry Gilliam le peguen ahora el palo por esta oda a las sustancias tóxicas, tal vez por su explicitud, cuando toda su obra, toda su filmografía, desde Los caballeros de la mesa cuadrada y sus locos seguidores es, en puridad, una alucinación, un inmenso ‘canuto’ que nos transporta a paraísos artificiales. ¿Qué era Brazil? ¿Qué eran El rey pescador y 12 monos? Auténticos viajes al otro lado de nosotros mismos, narcoaventuras sensoriales e intravenosas perpetradas por una mente que nos desborda, nos supera en cada una de sus neuronas” (Batlle Caminal, 30 de abril 1999, p. 73).*

Otros críticos también expresaron lo adecuada que les parecía la elección de Terry Gilliam para filmar *Miedo y asco en Las Vegas*, remitiendo a la vinculación del proyecto con la idiosincrasia “alucinada” del cineasta. Quim Casas veía la película como “un proyecto totalmente coherente con la trayectoria de Terry Gilliam, más o menos igual de alucinado o alucinante, en el sentido que el lector quiera otorgarle a ambos términos que *Brazil*, *El rey pescador* y *Doce monos*” (Casas, abril 1999, p.40). Por su parte, Sergi Sánchez defiende también la absoluta coherencia, no sólo estética, sino temática, con el resto de la obra del director cuando afirma que “Gilliam sigue contando la misma historia que empezó a contar en *Los caballeros y sus locos seguidores: la búsqueda del Santo Grial a cargo de personajes soñadores y descreídos*”. Asimismo, Sánchez reconoce lo radical de la propuesta y entiende que pudiese haber una marcada división de opiniones: “Terry Gilliam ha dinamitado la gramática cinematográfica con este insólito *Miedo y asco en Las Vegas*, experimento polimórfico que solo admite dos reacciones: exagerada irritación o rendida

*admiración*” (Sánchez, abril de 1999, p. 13). En los EEUU, Mark Olsen también se posicionó claramente a favor de que Gilliam hubiera sido el director designado para ponerse tras las cámaras:

*“Gilliam, durante años un maestro del exceso visual, es una elección inspirada para trasladar la visión del mundo de Thompson a la pantalla. Asistido por el director de fotografía Nicola Pecorini, hábilmente conjuga el verborreico estilo de Thompson con un estilo visual que llena el fotograma de color y detalle”* (Olsen, julio-agosto 1998, p. 78).

No obstante, como ya preveía Sergi Sánchez, la reacción inicial de buena parte de los críticos que vieron la película de Gilliam en su estreno internacional en la edición del festival de Cannes de 1998 fue bastante airada y arremetieron contra ella inmediatamente. Así de agresivas fueron, por ejemplo, las primeras impresiones de Carlos F. Heredero tras asistir a su presentación en Cannes:

*“Aunque se presenta con los ropajes más aparatosos del exhibicionismo visual y de la pseudomodernidad para cebo de incautos el nuevo trabajo de Gilliam (digno continuador de 24 monos, ¡por lo larga que se hacía!) deja pronto en evidencia la vacuidad absoluta de su propuesta. Basada en la novela homónima de Hunter H. Thompson (sic) y en su viaje a los infiernos psicodélicos de la América de los primeros setenta está disparatada farsa circense lo mismo plagia impunemente a Cronenberg (El almuerzo desnudo) que a Fellini (I Clowns, Roma), pero en ningún momento consigue otra cosa que atiborrar la pantalla de grandes angulares utilizados en estado de ebriedad y borrachos de autocomplacencia. Lleno de imágenes manieristas que se miran constantemente el ombligo, este ejercicio masturbatorio de Gilliam convierte al David Lynch de Corazón salvaje en un alumno de Bresson”* (Heredero, julio-agosto 1998, p. 56).

Obviando la animadversión evidente que se desprende por parte del crítico hacia el trabajo del cineasta, no podemos dejar de destacar que lo que menos parece gustarle

del film es el arrebató formal que define su decurso audiovisual, ya que precisamente ésta es una de las características que mejor capta la esencia “alucinada” del libro de Hunter S. Thompson, así como uno de los rasgos de estilo más destacados del cine Gilliam. Además, no podemos dejar de constatar la errata que comete al escribir el nombre completo de Thompson, lo que nos lleva a pensar que el crítico, tal vez, desconociera la obra que se estaba adaptando y, en consecuencia, no dispusiera de todas las herramientas necesarias para acercarse a un visionado más ecuánime del film. Sin embargo, nos llama poderosamente la atención el hecho de que acuse a Gilliam de plagiar al Cronenberg de *El almuerzo desnudo*, pues aunque sea de una manera involuntaria (y quizás un tanto frívola), Heredero parece atisbar un vínculo que nos acerca a una primitiva versión del concepto de “celuloide alucinado” que defendemos en esta tesis y, por tanto, su crítica vendría a confirmar nuestras teorías.

Desde las páginas del magazine cinematográfico francés *Positif* también embistieron contra el film de Gilliam en una breve reseña que le dedicaron dentro de su cobertura de aquella edición del Festival de Cannes. Si bien es cierto que fueron algo menos vehementes que Carlos F. Heredero en sus comentarios, enarbolaron idénticos argumentos a la hora de valorar la labor de adaptación de Gilliam y coincidieron en atacar el barroquismo estético intrínseco a toda su filmografía, fundamentándose únicamente en prejuicios personales como queda patente al final de la reseña (de la que reproducimos un extracto más abajo). También se percibe un absoluto desconocimiento del estilo “enloquecido” que define el libro de Hunter Thompson y, por esta razón, opinamos que tampoco se está en disposición de juzgar el trabajo realizado por Gilliam para adaptar la enmarañada prosa del escrito americano al lenguaje audiovisual de forma racional. Este desconocimiento conlleva, entre otras cosas, que se critique incoherentemente el hecho de que la película no se ajuste a una narrativa más tradicional basada en los *tempos* climáticos y empiece, al igual que ocurría en la novela, en su punto máximo.

*“[...] Decepcionante por su incapacidad para mantener de manera convincente la intensidad del delirio que viven los protagonistas, tanto a nivel de situaciones (que parecen todas repetidas hasta el infinito) como de realización, que se enreda rápidamente a fuerza de efectos ópticos (utilización de lentes deformantes...) o especiales (morphing...)”*

*demasiado marcados. El argumento es interesante (la muerte del sueño americano instalada al comienzo de los años 70'), pero el único recurso para la parodia ideológica a través del uso eufórico de alucinógenos de todo tipo cansa rápidamente al espectador. Por otra parte, la película que arranca a toda marcha no permite al cineasta concebir un relato que habría sido más atrayente si hubiera estado fundado sobre un crescendo articulado alrededor de diversos clímax, como en el caso de Las aventuras del barón Münchhausen o en 12 monos, donde paradójicamente también está presente esta impresión constante de monotonía narrativa y plástica que deploramos” (VVAA, julio-agosto 1998, p. 92).*

Pese a reconocer el interés del argumento, resulta manifiesto que el film ha incomodado al crítico en cuestión, que no ha sabido ver el radicalismo de una propuesta cinematográfica que asume conscientemente una valiente disfuncionalidad narrativa para mantenerse fiel al espíritu del libro de Hunter Thompson. Por su parte, *Cahiers du Cinéma* valora la personalidad artística de la obra de Terry Gilliam y engloba *Miedo y asco en Las Vegas* dentro de una serie de películas de “autor” presentadas a aquella edición del Festival, si bien rechaza sus planteamientos formales y es el único de estos films al que excluye de una valoración positiva con un mensaje un tanto ambiguo que, a grandes rasgos, coincide con otras voces críticas:

*“El film de Terry Gilliam es de todos estos el único que ha fracasado totalmente, pues no ha sabido encontrar buenos circuitos ni establecer buenas conexiones mostrándose incapaz de cambiar de marcha y, sobre todo, porque está totalmente encerrado en un sistema que le paraliza y le impide explorar un nuevo espacio-tiempo” (Jousse, junio 1998, p. 23).*

Asimismo, consideramos que para asentar una opinión bien fundamentada al respecto es condición *sine qua non* ser consciente de la dificultad que conlleva adaptar este tipo de relato y el llamado “periodismo gonzo” (en cuya concepción entraremos más adelante) a la pantalla. Así se expresa Quim Casas al respecto:

*“[...] traducir y organizar cinematográficamente lo que se ha dado en llamar el periodismo gonzo no es tarea sencilla. Se corre el riesgo de caer en una estética de la dispersión que en la obra escrita provoca menos dificultades de adaptación al lector, mientras que, por la propia cadencia y vorágine de los acontecimientos fílmicos, sin posibilidad de volver la vista atrás mientras se consume la película, en el cine acostumbra a convertirse en un galimatías narrativo, en un collage cuyos elementos provocadores minimizan el rigor de un discurso aparentemente estudiado”* (Casas, abril 1999, p. 40).

Por tanto, solo conociendo previamente los mecanismos que mueven la obra de Thompson seremos capaces de entender lo extrañamente adecuados que resultan determinados recursos y soluciones que, muy posiblemente, estarían fuera de lugar en una narración más tradicional. Por esta razón, como continúa Casas, *“Gilliam[...] ha facturado una película incómoda pero totalmente coherente con lo que adapta. La sensación es la de un rompecabezas imposible, de un relato disperso, pero era la única manera de filmar la historia”* (Casas, 30 de abril 1999). Asimismo, el crítico Mark Olsen tampoco se dejó apabullar por las drogas y supo ver más allá, demostrando conocer y, sobre todo, entender el sentido de la obra de Thompson y la gran coherencia de su plasmación cinematográfica:

*“Las drogas, la bebida y la depravación no eran realmente el tema, después de todo; sólo eran un vehículo para llegar a un nivel superior de comprensión y búsqueda de la verdad al que el resto de nosotros, atrapados por la camisa de fuerza del decoro y el pensamiento recto, no tenemos acceso.*

*La adaptación de Terry Gilliam cruza con destreza este cisma entre el libertinaje freak y la triste realidad. De hecho, el salto entre lo fantástico y lo ordinario es una característica distintiva de las películas de Gilliam. En muchos sentidos, F&L de Gilliam es auténtico Thompson- cargada de malas vibraciones, salidas de tono freak y escapadas in extremis- y, de momento, se nos presenta como la última*

*palabra sobre la representación del Gonzo en el cine”* (Olsen, julio-agosto 1998, p. 76).

Nos encontramos, en definitiva, ante un film que se aleja voluntariamente de la narrativa tradicional, así que no resulta extraño que en un primer contacto con el film la crítica más generalista no supiera asimilar la propuesta. Si bien es cierto que como adaptación de la novela de Thompson es absolutamente fiel, no lo es menos que vista desde una perspectiva ajena al material literario en que se inspira la película puede ser un tanto sobrecogedora debido a la sobre-saturación sensorial a la que somete al espectador desde el mismo arranque y, por tanto, puede inspirar un rechazo visceral. A este respecto, el propio Terry Gilliam comentaba:

*“¿Los críticos de cine?, bueno tienen derecho a vivir como todo el mundo. En este caso no se habían leído el libro de Hunter S. Thompson, y claro, no sabían lo que iban a encontrar. Es gente que no lee libros y debería hacerlo. Es una película agresiva y no la entendieron”* (Hermoso, 19 de septiembre 1998, p. 49)<sup>51</sup>.

Lo que es incuestionable es que la tendencia al exceso que caracteriza la filmografía de Terry Gilliam se revela como un elemento clave a la hora de transformar en imágenes una prosa tan explosiva y desbordante como la de Thompson. El director de *Doce monos* era plenamente consciente de que su estilo barroco e hiperbólico se adaptaba como un guante a las necesidades visuales de este tratado contra el *American way of life* y así nos lo revelan sus declaraciones:

*“Supongo que mi capacidad para el exceso era fundamental y, por primera vez necesaria. El libro de Thompson en el que se basa el guión es un reflejo de uno de los momentos más extraños de la historia americana en el que el único modo de mantener los sueños de los 60 era el abuso y la drogadicción. [...] en estos tiempos que corren, en los que estamos tan domesticados, creo que se necesita un poco de exceso”* (Martialay, Abril 1999, p. 154).

---

<sup>51</sup> Palabras pronunciadas por Terry Gilliam en la rueda de prensa con motivo de la retrospectiva que el Festival de San Sebastián le hizo en 1998.

Las películas de Terry Gilliam, de este modo, son detonaciones de barroquismo subversivo incapaces de producir indiferencia: los personajes excéntricos, la extraña proximidad entre realidad y fantasía, el delirio estético de sus escenografías, el gusto por las ditirámicas angulaciones en la composición de los planos y una innegable tendencia al exhibicionismo formal en sus films son algunas de las características más remarcables del cine de este norteamericano disidente y radical. Hunter Thompson también fue un personaje fuera de lo común y en el siguiente epígrafe nos aproximaremos a su obra y vida con el fin de poder ubicar adecuadamente la utilización del estilo del autor en su correspondiente adaptación cinematográfica. Ambos artistas comparten una excepcional personalidad que se ve reflejada en la radicalidad formal y temática que se desprende de sus respectivas obras.

### **3.3.4 Elementos formales del film**

#### **3.3.4.1 Códigos visuales**

A diferencia de *El almuerzo desnudo*, donde Cronenberg optaba por una frialdad expositiva que en el aspecto visual se manifestaba en una concepción minimalista de la planificación, *Miedo y asco en Las Vegas* es un film que tiende el barroquismo y a la hipérbole en su vertiente formal. De esta manera, la adaptación que Gilliam realiza del desquiciado reportaje de Hunter S. Thompson se caracteriza por la utilización permanente de una planificación en la que abundan los picados, los contrapicados, los primerísimos planos y todo tipo de angulaciones sorprendentes que potencian continuamente la sensación de desenfreno y locura en la que se hallan inmersos los personajes durante su lisérgico paso por la muy excesiva ciudad de Las Vegas. Además, el director de fotografía Nicola Pecorini despliega una enorme variedad de grandes angulares y otro tipo de lentes deformantes (el 95% del film se rodó con grandes angulares de 10,12 o 14 mm) (Costa y Sánchez, 1998, p. 245) y filtros jabonosos que tiñen los fotogramas con la intención de transmitir los efectos específicos de cada droga de la manera más fiable en la percepción visual del espectador. Por otra parte, en determinados momentos del film, la iluminación, fuertemente contrastada y con una preponderancia del color rojo, así como el uso de proyecciones, transparencias, efectos



digitales y *animatronics*, son recursos visuales que se añaden a la planificación para adentrarnos en las psiques abigarradas de la intoxicada pareja protagonista.

Un ejemplo lo encontramos cuando el LSD hace explosión en la psique de Duke en su llegada a Las Vegas (secuencia 6). Gilliam refleja los efectos del ácido lisérgico en la escena, siempre desde el punto de vista de Duke, mediante el uso de amenazantes planos contrapicados, imágenes ralentizadas, efectos digitales que convierten el diseño de la moqueta en vegetación viva que trepa por las piernas de un vaquero que habla por teléfono, *morphings* que deforman los rostros del guardacoches en el parking y convierten a la recepcionista en un temible monstruo antediluviano. Además, el uso del gran angular, lente muy empleada por Gilliam en todos sus trabajos, compaginado con planos muy cerrados, crea un ambiente opresivo que traduce perfectamente el “mal viaje” de Duke en ese momento. Por otra parte, los neones y la parafernalia *kitsch* que conforman el paisaje urbano de la “Ciudad del Pecado” favorecen la sensación de enajenación que, como vemos, Gilliam obtiene a través de las variaciones en los tipos de lentes, las alteraciones continuas de la luminosidad, la planificación excéntrica o la manipulación de los colores.





La labor en la fotografía de Nicola Pecorini, en este sentido, es fundamental para llevar a cabo esta esa sensación de abigarrada pesadilla que traslada la película. Él y Gilliam prefirieron alejarse del modelo estético marcado por los icónicos diseños de Ralph Steadman, que ilustraron la primera edición americana de *Miedo y asco en las Vegas*, publicada por Straight Arrow. La razón: “*el expresionismo caricaturesco de Steadman, mezcla de una demencial historieta de MAD y un Robert Crumb hartito de ácido, no podía funcionar en tres dimensiones*” (Costa y Sánchez, 1998, p. 243). Fue un libro del fotógrafo Robert Yaber el que les sirvió de modelo para la creación de la galaxia multicolor que vemos finalmente reflejada en la fotografía del film. La necesidad de crear una policromía irreal y saturada, capaz de transmitir el regusto decadente de esa Nueva Babilonia llamada Las Vegas, se logró utilizando geles coloreados aplicados como filtros de luces. En cualquier caso, como ocurriera en el film de Cronenberg, la representación visual de los efectos de las drogas vuelve a ser utilizada aquí como vehículo para comunicar el desamparo del hombre posmoderno ante un entorno que le resulta tremendamente hostil.

Igualmente, en distintos tramos del film la planificación visual de Gilliam intenta evocar diferentes géneros y estilos cinematográficos para mejor ilustrar el momento en que se encuentra la historia de sus protagonistas. La secuencia de la persecución en coche por el desierto (secuencia 18), por ejemplo, supone una suerte de paréntesis cómico que Gilliam aprovecha para rendir tributo al estilo de aquellos films de persecuciones automovilísticas muy arraigados a la visión forajida e individualista de la contracultura que imperó en los 70. Los amplios planos panorámicos del desierto, los encuadres de la carretera recortada contra el horizonte, los contrapicados a ras de suelo, las tomas de señales de limitación de velocidad y el sonido repentino del motor irrumpiendo mientras el coche atraviesa la pantalla a toda velocidad son icónicos en todas las *road movies* de esta época: *Carretera asfaltada en dos direcciones* (*Two-Lane*

*Blacktop*, 1971), de Monte Hellman, *Punto límite: Cero* (*Vanishing Point*, 1971), de Richard C.Sarafian, *La indecente Mary y Larry el loco* (*Dirty Mary Crazy Larry*, 1974), de John Hough, o *Gone in 60 seconds* (1974), de H.B. Halicki, entre otras.



Sin embargo, Gilliam no se limita a homenajear la estética de estos films, sino que reivindica la filosofía anarquista que se desprende de todos ellos y que, además, conecta directamente con la del propio Hunter S. Thompson. En este sentido, no podemos dejar de mencionar la inclusión de un breve fragmento del tema *Time Is Tight* durante la persecución que, sin duda, es una cita directa a *Granujas a todo ritmo* (*The Blues Brothers*, 1980), la película de John Landis que comparte con las anteriores ese carácter antiautoritario del que hablamos. Asimismo, cuando Duke llama a su abogado a Los Angeles lo hace desde una cabina desvencijada situada en medio de un cementerio de coches que no oculta sus referencias estéticas a films de carácter post-apocalíptico como pueden ser los de la saga *Mad Max* (1979, 1981, 1985; George Miller). Este entorno, además de evidenciar la sensación de desamparo que sufre Duke ante sus

recientes vicisitudes, también actúa como reflejo geofísico del convulso clima político que vivían los EEUU en los primeros 70 y, sobre todo, como manifestación telúrica del estado mental de Duke ante un momento histórico que, a sus ojos, supone una plasmación real y en tiempo presente del mundo distópico más malvado y enajenado que pudiera imaginarse.

### 3.3.4.2 Códigos sonoros

En primer lugar, hemos de destacar aquí la importancia que tiene el papel de la voz en *off* de Duke como subrayado irónico de los disparatados hechos que se van narrando. Si el film de Gilliam utiliza todo tipo de estrategias visuales para hacernos participar intensamente de cómo los efectos de las drogas actúan en las mentes de Duke y el doctor Gonzo, a nivel sonoro sucede exactamente lo mismo. Además del tratamiento que se les da a las canciones que conforman la banda sonora, repleta de temas pop de los 60 que no solo son utilizados como música incidental, sino que adquieren una relevancia significativa dentro de la misma narración (varios de los grupos utilizados son citados en el mismo libro, que integra letras de canciones de Bob Dylan, Jefferson Airplane o los Rolling Stones, entre otros, como parte activa de la narración), hemos de destacar la meticulosa utilización que se hace del sonido en favor de potenciar esta sensación “alucinada” que se desprende a lo largo de todo el metraje, ya sea mediante la utilización de efectos, ruidos, la deformación de las voces y los sonidos, la alteración de los diálogos, el uso estridente de la música diegética, etc.

Por poner algunos ejemplos, cuando los protagonistas llegan al Bazooko Circus tras haber tomado éter (secuencia 11), son introducidos por una estridente música circense que escuchamos a menos revoluciones debido a que ese sonido se corresponde con la auricularización interna primaria de los personajes drogados de éter; durante el *flashback* del Matrix (secuencia 16) todas las voces están distorsionadas para mostrar los efectos del LSD; cuando Duke toma el adrenocromo (secuencia 21), los efectos de la banda sonora se van tornando cada vez más amenazadores conforme la droga va haciendo efecto en su organismo; más tarde, cuando Duke despierta después de un tremendo *blackout* (secuencia 22), recordará lo que hicieron la noche anterior mediante los sonidos registrados en su grabadora que, en esta ocasión, cumplirán la función narrativa de introducir los *flashbacks*.

La voz en *off*, por su parte, es un recurso que Gilliam toma directamente de Thompson y que está constantemente presente en el film desde el mismo momento en que oímos decir a Duke que las drogas estaban empezando a subir, al tiempo que leemos en la pantalla una sentencia del Dr. Johnson<sup>52</sup> impresa en letras blancas sobre fondo negro diciendo “*He who makes a beast of himself gets rid of the pain of being a man*”, transmitiéndonos así la filosofía vital de los personajes en cuestión de unos pocos segundos. Mientras asiste al ataque de unos murciélagos a su coche al comienzo del film (secuencia 2), además, el Duke narrador está inmerso en un ataque de verborrea en *off* cuando, en un momento dado de su discurso, los labios del Duke personaje empiezan a moverse de manera sincronizada con su propia voz en *off*, superponiendo de este modo la voz del narrador en *off* a la voz que debe estar oyendo Duke dentro de su cabeza, que grita alterada: “¿Qué son estos malditos animales?”<sup>53</sup>.

Por tanto, vemos aquí una inteligente forma de extender la voz en *off* como recurso narrativo para transmitir el grado de paranoia del personaje. Por esto, la voz en *off*, que suele ser un recurso bastante denostado en la narrativa cinematográfica por su utilización como innecesario subrayado de lo acontecido en el transcurso de las propias imágenes, es usada con gran originalidad por Gilliam, ya que no actúa como acumulación verbal de la información transmitida por las imágenes, sino que complementa a las mismas como perfecta manifestación audiovisual del estado mental de Raoul Duke, aumentando eficientemente ese efecto de subjetividad extrema que caracteriza el estilo de la narrativa “gonzo”. Por otra parte, cuando Duke le habla de los preparativos para el viaje al temeroso autoestopista<sup>54</sup> (secuencia 3), Gilliam pasa de una

---

<sup>52</sup> Samuel Johnson (Lichfield, Staffordshire, 18 de septiembre de 1709 - Londres, 13 de diciembre de 1784), conocido simplemente como el Dr. Johnson, es una de las figuras literarias más importantes de Inglaterra: poeta, ensayista, biógrafo, lexicógrafo, es considerado por muchos como el mejor crítico literario en idioma inglés.

<sup>53</sup> Frase casi calcada del comienzo de la obra de Thompson: “*Estábamos en algún lugar de Barstow, muy cerca del desierto cuando las drogas empezaron a subir. Recuerdo que dije algo así como: -Estoy algo volado, mejor conduces tú... Y de pronto hubo un estruendo terrible a nuestro alrededor y el cielo se llenó de lo que parecían vampiros inmensos, todos haciendo pasadas y chillando y lanzándose en picado alrededor del coche, que iba a unos ciento sesenta por hora, la capota bajada rumbo a Las Vegas. Y una voz aulló: ¡Dios mío! ¿Qué son esos condenados bichos?*” (Thompson, 2003, p. 13).

<sup>54</sup> Interpretado por el actor Tobey Maguire, casi irreconocible en el papel, encabezando una sorprendentemente larga lista de caras conocidas que realizarán cameos a lo largo de la película (incluyendo la participación de Cameron Diaz, Harry Dean Stanton, Ellen Barkin, Lyle Lovett, el músico Flea o Gary Busey, entre otros).

narración diegética al uso de la voz en *off* al introducir las imágenes del *flashback* de Los Angeles. Durante el transcurso de este *flashback*, que comienza con Duke y Gonzo en el bar del Hotel Beverly Hills, predomina un tono de comedia *slapstick* que favorece la entrada del espectador en la historia, aunque es cierto que desde la primera conversación entre Duke y Gonzo percibimos esa paranoia que irá creciendo en los personajes y oscureciendo el film conforme avanza el metraje.

### 3.3.4.3 Códigos sintácticos

Como decíamos en el apartado dedicado a determinar los códigos visuales del film, *Miedo y asco en Las Vegas* es una obra que tiende al exceso formal. Por tanto, su código sintáctico también resulta bastante barroco y utiliza todo tipo de recursos estéticos para puntuar el paso de una escena a otra, si bien el ritmo frenético de la acción hace que predominen sobre todo el uso de cortinillas (como cuando aparece por primera vez en pantalla el coche de Duke y Gonzo surcando la carretera a toda velocidad) y el corte directo, pues son signos de puntuación más radicales que indican cambios más abruptos y encajan mejor con la trepidante prosa que Thompson maneja en el original literario. Podríamos afirmar, en este sentido, que la construcción del montaje de *Miedo y asco en Las Vegas* se nutre directamente de la cadencia marcada por el impulsivo lenguaje del escritor. Sin embargo, en determinadas transiciones también se recurre al uso de encadenados (como cuando se utiliza la permanencia del ruido blanco del televisor para enlazar con la secuencia del *flashback* del Matrix).

A nivel de análisis de códigos sintácticos, este *flashback*, en el que Duke rememora los buenos tiempos de la contracultura en el club Matrix de San Francisco, contiene quizás la transición más imaginativa en el aspecto formal de cuantas encontramos en la película. Como apuntábamos más arriba, Gilliam utiliza el sonido “blanco” de la televisión encendida que Duke tiene ante sus ojos como nexo visual entre el presente y el pasado: vemos cómo la cámara enfoca a Duke desde el punto de vista de la televisión y la señal del ruido “blanco” actúa como una especie de unión interdimensional que comienza a expandirse conforme la cámara se mueve hacia el sofá donde Duke se está drogando. De forma insólita, a continuación, el *flashback* comienza a materializarse visualmente en la pared que está a su espalda mediante una transparencia sobre el propio muro, mientras Duke permanece en plano recostado en el sofá. Gilliam consigue así hacernos sentir los efectos que las drogas le proporcionan en

ese preciso instante. A continuación, la cámara sobrevuela el sofá y de repente estamos inmersos en plena pista de baile del club Matrix de San Francisco, en 1965, mientras en el escenario Jefferson Airplane toca *Somebody To Love*.



### 3.3.5 Elementos formales del relato

#### 3.3.5.1 Personajes

Los dos personajes principales de *Miedo y asco en Las Vegas* son Raoul Duke (Johnny Depp), *alter ego* literario del periodista *gonzo* Hunter S. Thompson, y su abogado samoano el Dr. Gonzo (Benicio del Toro), inspirado en el activista mexicano Oscar Z. Acosta, junto al que Thompson emprendió el viaje a Las Vegas que relata en su libro. Duke supone la representación hiperbólica del personaje encarnado por el propio Thompson durante buena parte de su existencia, un periodista politoxicómano y desencantado con el *American way of life* cuyo carácter disidente se vale de los excesos

con las drogas como una hedonista vía de escape y una forma de rebelarse ante un Sistema al que desprecia y en el que no encaja. Por su parte, el Dr. Gonzo es un personaje con el que Duke comparte su desmedida afición a las drogas de todo tipo y que participa de una idéntica filosofía vital, lo que que incapacita a ambos para adaptarse socialmente. Si bien es cierto que Gonzo resulta ser un personaje aún más inhabilitado para la convivencia, dado su grado de violencia atávica que le convierte en un ser absolutamente impredecible.

En este sentido, a partir del momento en que, en la secuencia del Bazooko, Gonzo entra en pánico en el bar-carrusel, el film, siempre respetando la subjetividad del narrador, se lanza a explorar los aspectos más oscuros de este personaje, que hasta entonces había sido fundamentalmente una especie de guía para Duke, siempre mucho más desbocado este último en su relación con las drogas. Si bien es cierto que, desde el principio, hay una visible tendencia psicótica en Gonzo, que hace saltar las alarmas del espectador respecto a la virulencia latente del personaje (mostrando su compromiso con el film, Benicio Del Toro engordó 20 kilos para interpretar el personaje), desde este instante en adelante sus manifestaciones violentas serán mucho más explosivas y feroces. En contraposición, y siempre teniendo en cuenta su condición perturbada, Duke se nos revelará como el más “lúcido” de la pareja desde ese instante. La sensación de paranoia en los dos personajes, no obstante, continuará presente durante todo el metraje, como podemos observar en las continuas alusiones a lo que parece ser algún tipo de organización abstracta y malévola que los vigila continuamente y quiere acabar con ellos.







Este hábito de conspiración que mencionamos y que aborda a los personajes se puede apreciar en una secuencia en que los personajes avanzan por un pasillo hacia la habitación de su hotel (secuencia 12). Gilliam baña el corredor del pasillo, empapelado con barrocos arabescos, de una infernal luz roja y coloca la cámara en la esquina superior izquierda del pasillo para a continuación moverla de forma oscilante hacia los protagonistas, obteniendo una extraña angulación de la que resulta un plano levemente picado al que suma un gran angular que da una mayor profundidad de campo y convierte el pasillo en un espacio infinito, dejando a los personajes desprotegidos ante un entorno hostil. Por otra parte, ese leve movimiento de cámara, que no responde a ningún punto de vista, transmite en el espectador una cierta sensación de peligro irracional que remite de alguna manera a los amenazantes planos subjetivos de los *gialli* del director italiano Dario Argento. Gilliam nos introduce así en la paranoia que está comenzando a apoderarse de Gonzo.



Asimismo, cuando Gonzo no puede abrir la puerta exclama: “¡Esos bastardos nos han cambiado la cerradura. Habrán registrado la habitación. Estamos acabados, tío!”. Sin embargo, el Duke narrador (no así el personaje) es consciente del papel que juegan las drogas en lo que se refiere a esta sensación de peligro constante en la que se encuentran inmersos. Así lo demuestra en algunos momentos de la narración, como cuando la voz en *off* comenta: “No era ciudad adecuada para drogas psicodélicas. Nos

rodeaban vibraciones amenazadoras”. Esta sombra de conspiración en torno a mecanismos de control indefinidos que observan los movimientos de los personajes continuamente es una constante que ya aparecía también en Burroughs, como recordamos, y reaparecerá igualmente en el autor protagonista de nuestro siguiente análisis, Philip K. Dick.

En definitiva, estamos ante dos individuos que se enorgullecen de su condición de *outsiders*, dos forajidos que desprecian todo lo que el sueño americano representa e intentan combatir el “miedo y asco” que éste les produce mediante el abuso masivo de todo tipo de sustancias y la ruptura voluntaria de cualquier conducta social impuesta por el Sistema.

### **3.3.5.2 Escenarios**

La ciudad de Las Vegas donde sucede la mayor parte del metraje del film supera su carácter de mero escenario para convertirse quizás en el personaje más importante de todos. La Ciudad del Pecado es la representación del grado de podredumbre alcanzada por la sociedad estadounidense de los primeros 70, convirtiéndose así en la confirmación geofísica del fracaso absoluto del *American way of life*. El carácter artificioso que define el carácter urbanístico de la ciudad desde su propio nacimiento actúa aquí como metáfora perfecta de la falsedad de un Sistema pervertido que en aquel momento estaba regido por la infame Administración Nixon. Las Vegas actúa, por tanto, como un hiperbólico microcosmos donde podemos reconocer la estulticia que ha intoxicado al conjunto del pueblo americano.

Asimismo, de todos los lugares visitados por Duke y Gonzo durante su paso por La Vegas, el Bazooko Circus es quizás el que mejor representa el ocaso de la sociedad estadounidense, una abigarrada pesadilla en lo que, según Duke es, el centro neurálgico del “sueño americano”. Justamente cuando la pareja protagonista está entrando en el lugar, la mescalina comienza a hacer efecto en sus organismos y esto afecta a la visión que tienen del sitio: una mezcla entre un casino hortera, un circo deslucido por el paso de los años y uno de esos polvorientos *freak shows* de la época de la Depresión, una auténtica apología de la decadencia y la extravagancia o, parafraseando el título de uno

de los libros más célebres de J.G Ballard, una “exhibición de atrocidades”<sup>55</sup>. Sin duda, el entorno puede parecer peligroso bajo los efectos de un alucinógeno tan potente como la mescalina, ya que la cantidad de estímulos sensoriales es infinita: hay espejos deformantes, perros trapecistas, una barra giratoria situada en el interior de un tióvivo, payasos que ejercen de crupiers, orangutanes vestidos con túnicas y capirotos del Ku Klux Klan, camareros enanos y toda una pléyade de *freaks* que incluye a “una lesbiana calva de tres metros cubierta de algodón de azúcar” (sic), además de trapecistas que sobrevuelan las mesas llamados “Fellini” (en otro detalle ausente del libro de Thompson y con el que Gilliam quiere rendir homenaje al cineasta de Rimini, su realizador favorito junto a Orson Welles).



---

<sup>55</sup> Resulta de lo más reveladora al respecto la definición que da Thompson en la novela: “*El Circus Circus es donde iría la gente maja la noche del sábado si hubiesen ganado la guerra los nazis. Es como el Sexto Reich. La planta principal está llena de mesas de juego, como en todos los casinos...pero este local tiene unas cuatro plantas, al estilo de una carpa de circo, y en este espacio se desarrollan toda clase de extrañas locuras en un híbrido de feria rural y carnaval polaco*” (Thompson, 2003, p. 51).

### 3.3.5.3 Estructura del relato

Gilliam opta por la fidelidad a Hunter Thompson, así que la película comienza exactamente igual que lo hace el libro, en lo más alto de la acción, y de primeras se nos muestra como una *road movie* frenética en la que dos tipos absolutamente drogados, Raoul Duke y su abogado samoano, el doctor Gonzo, van disparados hacia Las Vegas en un Cadillac rojo, mientras en la radio atruena el tema *Combination of the Two*, una oda hedonista interpretada por Big Brother and the Holding Company que viene a reafirmar sonoramente el estado de euforia con el que comienza este viaje “alucinado”. Como bien afirman Jordi Costa y Sergi Sánchez en su monográfico conjunto sobre Gilliam, “en Miedo y asco en Las Vegas Gilliam quiere traducir el lenguaje del periodismo “gonzo” a la narrativa cinematográfica. Todo tiene que ir muy rápido, está prohibido mirar atrás, todo es frenético e inevitable” (1998, p. 236)<sup>56</sup>.

La película, tomando siempre el libro como modelo, se divide en dos partes bien diferenciadas que, a su vez están conformadas por varios *set pieces* que se suceden a modo de *flashbacks*. Cuando Duke se levanta una mañana en el hotel (secuencia 17) y descubre que el doctor Gonzo ha desaparecido del lugar (secuencia 17), se produce el punto de giro en la narración que divide el relato en estas dos mitades que comentamos. Duke decide abandonar el hotel para evitar pagar la cuantiosa factura que le espera. De esta manera, el final de la primera parte coincide con la marcha de Gonzo a Los Angeles y la posterior huida de Duke del hotel donde se hospedaban, enfilando su coche a toda velocidad por la carretera del desierto rumbo a Los Angeles. Sin embargo, después de ser perseguido por una patrulla de carretera y tener una extraña experiencia con un policía demasiado “cariñoso” (Gary Busey), la psicosis anfetamínica vuelve a crecer en su mente y decide llamar al Dr. Gonzo, que le informa de que debe regresar a Las Vegas para cubrir la convención de Fiscales del Estado sobre narcóticos y drogas peligrosas. En este momento, que coincide exactamente con el inicio de la segunda parte del libro de Thompson, Duke decide cambiar de coche y volver a Las Vegas, donde le espera la suite que Gonzo ha reservado en el Hotel Flamingo.

---

<sup>56</sup> El propio Gilliam confirma lo desenfadado que fue el ritmo de rodaje en el mismo volumen: “[...] éramos como tiburones, siempre moviéndose hacia delante y no importaba lo que pasara, no podíamos volver y repetirlo” (Costa y Sánchez, 1998, p. 236). Parece que, en este caso particular, la premura de los escasos 56 días en los que Gilliam tuvo que despachar el rodaje, por no hablar del frenesí en la escritura del guión ya comentado, favoreció el efecto de arrebató sensorial que se desprende a lo largo de todo el metraje.

La segunda parte de la película, al igual que el libro, comienza con la llegada del paranoico Duke a la recepción del Hotel Flamingo, repleto de policías con motivo de la convención de Fiscales del Estado, que, al igual que ocurría con la carrera de motos en la primera parte, es aquí el irónico *macguffin* del que Thompson se vale para continuar su historia. Cuando llega a la suite, descubre a su abogado samoano con una chica drogada llamada Lucy (Christina Ricci), devota cristiana que pinta retratos de Barbra Streisand. Duke le explica al Dr. Gonzo las consecuencias legales que podría haber si las autoridades descubrieran que ha proporcionado drogas a una menor, así que deciden dejarla en un motel y después se marchan a la conferencia de Fiscales donde un ridículo personaje ofrece una charla sobre la supuesta “jerga” utilizada por los adictos y proyectan un film antidroga en la línea sensacionalista de Dwain Esper (en una secuencia posterior de carácter onírico y estética expresionista, los protagonistas serán acusados de drogar y abusar de Lucy por un implacable juez encarnado por el veterano Harry Dean Stanton). Llegado este punto de la narración, a Gilliam se le planteaba un problema a la hora de unificar el texto:

*“El libro son realmente dos aventuras que Thompson pone juntas; la segunda mitad parece no estar tan bien organizada. Sentíamos que teníamos que hacer algo para ser más estrictos. La idea de Tony fue usar el adrenocromo como la droga que pone a Duke fuera de órbita: se levanta y el mundo está totalmente alterado en lugar de cambiar en una progresión constante”* (Christie y Gilliam, 1999, p. 245).

Así, tras inundar la suite de un rojo intenso, convirtiendo al doctor Gonzo en un demonio enorme con tetas en la espalda envuelto en humo, e invocar a Nixon como bestia negra de Thompson mediante una inoportuna aparición en televisión, el adrenocromo actúa como una perfecta explosión definitiva de la conciencia de Duke que dinamita el relato para, partiendo de un gran *blackout*, volver a construirlo a base de *flashbacks* que representan lo que Duke registró con su grabadora durante su tremendo “viaje”. La ingesta de esta droga infernal, extraída directamente de la glándula pineal de bebés y cuyos efectos, según afirma el doctor Gonzo, son tan potentes que la mescalina más pura parece cerveza sin alcohol, marcará, por tanto, un antes y un después en la película que trastornara de manera definitiva la relación entre los personajes y es, sin

lugar a dudas, uno de los momentos “alucinados” más aterradores del film, debido a que en él se nos revela el temor más arraigado en el subconsciente de Duke/Thompson, que no es otro que el profundo malestar que le produce esa “pesadilla americana” comandada por Richard Nixon.

El final del film llega tras el *flashback* en que Gonzo amenaza con un cuchillo a la camarera de un restaurante (secuencia 22), momento en que el humor desaparece de la ecuación y se plasma con brutal contundencia el pesimismo con el que Hunter S. Thompson observaba el futuro de la sociedad norteamericana. (Christie y Gilliam, 1999, p. 245). Esta escena atestigua la incursión brutal de una cruda realidad que golpea al espectador. Después de esto: “*la emoción y excitación de las primeras escenas se desvanecen; la diversión y el juego se terminan, el miedo y el asco han llegado*” (Olsen, julio-agosto 1998, p. 78). Así, tras dejar a su abogado samoano en el aeropuerto, Duke cierra un ciclo y Gilliam, a modo de epílogo, incluye una reflexión sobre la imposibilidad de retomar el espíritu de los 60, que termina con un plano cenital de la empantanada habitación de Duke en medio de un inmenso vacío negro. Este demoledor plano de Duke pudiera haberse interpretado como la representación de un naufrago o de un *freak* aislado de la sociedad si hubiera sido el que cierra la película. Sin embargo, el espíritu combativo de Thompson no se corresponde con esta visión derrotista y, dado que la secuencia final del film nos muestra a un Duke que deja atrás Las Vegas para volver Los Ángeles mientras suena *Jumpin’ Jack Flash* a todo volumen, es más lógico pensar que estamos ante un simbólico útero materno y que Duke/Thompson ha renacido tras su particular descenso a los infiernos para retornar merecidamente a la Costa Oeste.





#### 3.3.5.4 Tiempo cinematográfico

Como veíamos en uno de los apartados anteriores donde intentábamos descifrar los códigos sintácticos que rigen el texto fílmico que conforma *Miedo y asco en Las Vegas*, el ritmo impuesto por el original literario marca sobremanera el tempo cinematográfico de la adaptación realizada por Terry Gilliam. De esta manera, nos encontramos ante un film que parte de un texto original cuya principal virtud reside en esa continua sensación de desconcierto que se desprende de la aparente urgencia que destila su prosa. Es por esto que el tiempo cinematográfico de *Miedo y asco en Las Vegas* se contagia inevitablemente de ese sentimiento constante de precipitación o huida hacia adelante que afecta al decurso fílmico, rompiendo así continuamente con la linealidad del relato para descomponerse en una serie de *set pieces* que contribuyen a potenciar una sensación de caos estructural que se alimenta directamente de cómo la ingesta continuada de drogas actúa en la percepción de los protagonistas y, en consecuencia, en la del propio espectador. Esta representación inconclusa de la historia, ya existente en el original literario, se nos revela como instrumento de deconstrucción que es capaz de transmitir de forma más intensa la descontextualización continuada en la que viven los personajes.

En el punto en que nos quedamos en el sub-apartado anterior, después de la secuencia bajo los efectos del adrenocromo, Duke vuelve en sí y no es capaz de recordar nada de lo que ha pasado (y el espectador tampoco lo conoce, ya que ha compartido la

alucinación con el personaje), pero el aspecto de la habitación destrozada le hace sospechar que ha sucedido algo terrible (secuencia 22). Gilliam, en este caso, ha optado por deconstruir el texto y realizar una gran elipsis de la que solo nos revelará algunos fragmentos recogido en las cintas. Duke recorre la destrozada habitación con una cola de lagarto falsa mientras se pregunta qué pudo suceder la noche anterior cuando, de repente, se asusta al descubrir que hay alguien en la habitación que, para su sorpresa, resulta ser él mismo. De esta manera absolutamente delirante, introduce Gilliam una sucesión de recuerdos distorsionados que se reproducen en la grabadora de Duke. Esta forma abrupta de introducir el *flashback*, sin embargo, está integrada en el relato de modo que resulta de lo más natural dado que, a diferencia de lo que suele ocurrir en estos casos, el personaje no decide recordar voluntariamente, sino que la imagen le “asalta” de repente al escuchar la cinta.



El primero de esta serie de *flashbacks*, además, sucede en el mismo lugar en el que estaba el personaje, por lo que no hay necesidad de interludios. Por otra parte, la



unidad espacio-tiempo se diluye en la todavía intoxicada mente de Duke y el recuerdo aparece cuando atisba el reflejo de una figura yacente en la habitación: entonces Gilliam hace un barrido y con un simple corte de plano nos transporta a una escena en la que el doctor Gonzo y Duke se abalanzan sobre una limpiadora de hotel convencidos de que ésta los está espiando. En particular, debido a la crudeza de su violencia con respecto al resto del relato, nos interesa el *flashback* en el que el doctor Gonzo amenaza a una camarera (Ellen Barkin) con una navaja. Thompson lograba este cambio de tono eliminando su voz como narrador y adjuntando una nota del editor<sup>57</sup>, probablemente falsa<sup>58</sup>, en la que se argumentaba que se reproducían los hechos grabados tal y como habían sucedido, mediante la transcripción exacta de los diálogos. Asimismo, en la película esta secuencia se aleja voluntariamente del estilo subjetivo del film para acercarse a un realismo sucio, salvaje y estremecedor, que supone el equivalente del recurso literario utilizado por Thompson. Terry Gilliam supo ver la importancia dramática de esta escena, que no aparecía en la versión de Cox y Davies, y decidió incorporarla porque se certifica de manera definitiva la muerte del “sueño americano” y es el único momento de la película donde somos conscientes de lo peligroso que resulta realmente el juego de estos renegados.



<sup>57</sup> Reproducimos aquí un fragmento de la supuesta nota del editor que introduce el capítulo “Fracaso en el Bulevar Paradise”: *“En este punto de la cronología, parece ser que el Doctor Duke pierde por completo el control. El manuscrito está tan desordenado que nos vimos obligados a buscar la grabación original y a transcribirla literalmente. No pretendimos introducir ninguna corrección en esta parte, y el Doctor Duke ni siquiera quiso leerla. (...) En pro de la honradez periodística, publicamos la sección siguiente tal como salió de la cinta”* (Thompson, 2012, p.164).

<sup>58</sup> El propio Thompson ha reconocido que el fragmento del adrenocromo es falso, así que la pérdida de control que aduce la nota no tendría razón de ser dado que no se consumió tal droga. En este sentido ha declarado: *“Si yo admitiera que eso fue cierto sería lo mismo que admitir que soy un asesino en primer grado de la más sucia calaña y que alguien habría matado a un niño para extraerle la adrenalina”* (Thompson, 2013, p. 85).

### 3.3.5.5 Punto de vista de la narración con respecto al espectador y la historia

La focalización interna resulta clave en *Miedo y asco en Las Vegas*, pues la mirada desencantada de Duke es la que impone su punto de vista desde el primer minuto, transfiriendo así a imágenes la narración en primera persona del libro. De esta manera, el espectador es capaz de sumergirse en la psique intoxicada de Duke, y asistir así a los horrores que le rodean desde la mirada de éste. Por tanto, la traslación de los efectos de las drogas de la mente de Duke a nuestra condición perceptiva como espectadores aumenta nuestro grado de implicación emocional con su visión apocalíptica y paranoica del mundo. Un temprano ejemplo de esto lo encontramos cuando de repente Duke empieza a ver murciélagos que le atacan yendo en coche hacia Las Vegas (secuencia 2). Para representar la particularidad de este efecto alucinatorio, Gilliam opta por aislar a los murciélagos en el reflejo de sus gafas de sol, con el fin de mostrar que solo existen en la mente del personaje. Sin embargo, más tarde decide ampliar el espectro alucinado al propio espectador, mostrando un plano funcionalmente objetivo de un murciélago aplastado contra el asfalto, en un guiño cómplice que nos alerta sobre el peculiar sentido del humor del film.



Otro momento interesante, a este respecto, sucede durante el intento de huida de Duke del hotel donde él y Gonzo han destrozado la habitación (secuencia 17). Nos encontramos en esta situación ante un Duke temeroso que se siente plenamente acorralado. Además, los efectos de las drogas se encuentran en plena bajada y su grado de paranoia se sitúa en lo más alto, como demuestra la utilización del gran angular que hace Gilliam en aquellos planos que preceden a su furtiva salida del hotel. Dichos planos muestran a un Duke empequeñecido ante un entorno que percibe como abruptamente hostil y destilan una enorme tensión. Gilliam realiza un hábil uso de la focalización interna secundaria, situando el punto de vista de la cámara en un plano

picado cogido desde detrás del encargado de seguridad del hotel, con el que Duke se ve obligado a compartir ascensor en su huida. De esta manera, consigue mostrar lo insignificante y desvalida que resulta su figura ante la mirada del espectador (que en esta ocasión no sabemos si se corresponde con la del guardia de seguridad o es una extrapolación del desbordado pensamiento paranoico del propio Duke). El cineasta introduce además un guiño humorístico que aporta todavía más extrañeza a la escena y consigue hacernos dudar realmente sobre si lo que estamos viendo no es más que otro producto de la paranoia del alucinado reportero: el miembro del servicio de seguridad en cuestión lleva esposada a una anciana con andador.



De todos modos, sin duda es la secuencia del bar del hotel Mint, convertido en terrario gigante de lagartos beodos por “lisérgica” inspiración de Raoul Duke (secuencia 7), una de las más emblemáticas del film en este sentido. Dicha secuencia comienza mostrándonos al extraño elenco de clientes que están en el bar, en un plano secuencia que sigue a Duke y a Gonzo mientras caminan hacia la barra. Escuchamos fragmentos confusos de las conversaciones entrelazadas de los clientes y en una de esas frases sueltas advertimos una mención a una sustancia extraída de la glándula pineal que, como sabemos, más adelante marcará un importante punto de inflexión en la película. De nuevo, Gilliam utiliza el sonido para alterar nuestra percepción y sintonizar la conciencia del espectador con la del personaje principal: muy posiblemente, este frase cazada al vuelo entre el maremágnum de voces sea producto de las fantasías producidas por las drogas en la intoxicada mente de Duke, pero dado que nosotros escuchamos lo mismo que él cree escuchar no podemos estar seguros de nuestra propia percepción. A continuación, Duke, muy asustado por las visiones del LSD, observa cómo el suelo comienza a cubrirse con una especie de sangre espesa y reclama unos zapatos de golf a

Gonzo. Cuando levanta la vista descubre horrorizado que los clientes del bar son ahora enormes reptiles que retozan en plena orgía alcohólica<sup>59</sup>.



---

<sup>59</sup> Esta recordada secuencia tiene su historia. Al parecer estaba previsto que participaran en ella 25 *animatronics* creados por Rob Bottin, impecable especialista en efectos especiales al que debemos, por ejemplo, los efectos de *La Cosa* (*The Thing*, 1982), de John Carpenter, pero finalmente solo se pudo contar con 8. La solución la dio Pecorini, adecuando la planificación mediante emplazamientos y ángulos de cámara imposibles para aprovechar al máximo las posibilidades de los espejos que había en el set y crear la sensación de que el bar estaba a rebosar de esos enormes bichos borrachos.



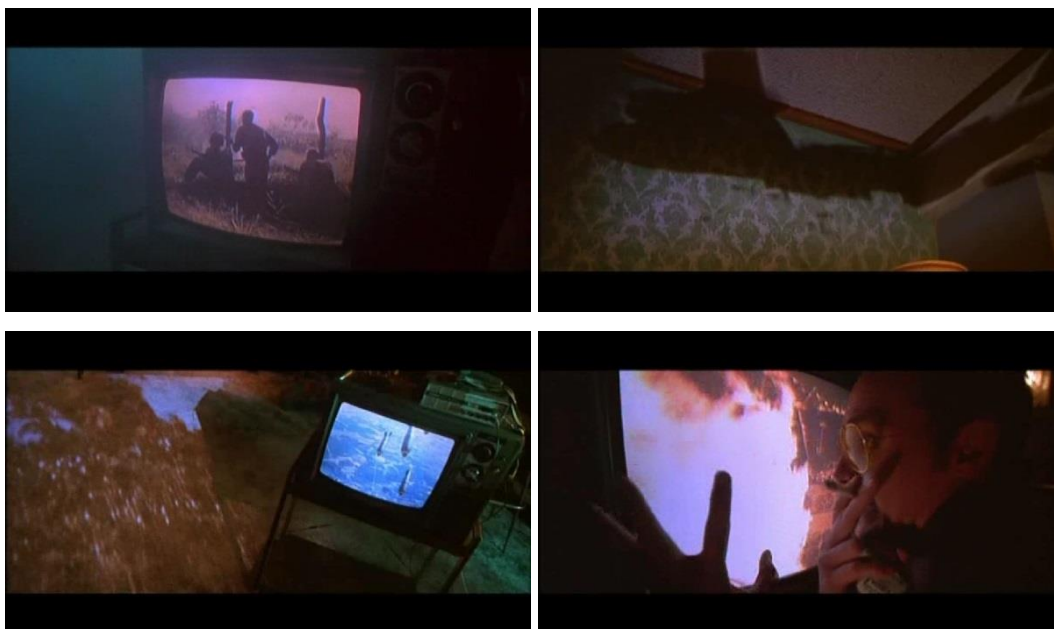
El delirio “psicotrópico” de la pareja protagonista en esta escena, digna de las páginas más perversas de *El almuerzo desnudo*, podría competir igualmente con las disparatadas alucinaciones de un Don Quijote, como ya comentaban Costa y Sánchez (1998, p. 243). Y es que no cuesta reconocer en el dúo protagonista del film de Gilliam un remedo drogadicto y desengañado de la inmortal pareja creada por Miguel de Cervantes en su novela, que el director norteamericano por cierto viene intentando adaptar al cine desde hace años y en distintos formatos<sup>60</sup>. *Miedo y asco en Las Vegas* nos muestra, en este sentido, cómo serían Don Quijote y Sancho Panza en la América contracultural de los 70, rodando a toda velocidad por el desierto de Nevada en un descapotable rojo e intoxicándose, no de lecturas sino de todo tipo de drogas, con la finalidad de escapar de una realidad que les produce “miedo y asco”.

Sin dar tregua, cuando aún estamos sumergidos en el frenesí de la secuencia de los lagartos, Gilliam pasa por corte directo a otra secuencia igualmente delirante que se abre con una televisión que de repente se ilumina en la oscuridad y desde la cual nos llegan imágenes de jóvenes soldados combatiendo en la Guerra de Vietnam (secuencia 8). Es entonces cuando, en la intoxicada mente de Duke, la habitación se revela literalmente como una zona de guerra: como es bien sabido determinadas drogas, especialmente las alucinógenas, eliminan determinadas barreras y se adentran en el subconsciente del consumidor potenciando el estado mental del mismo, de manera que las visiones que estas sustancias producen están relacionadas directamente con la psique del que las toma, en este caso la obsesión con Vietnam del propio Thompson, del que Duke es *alter ego*. El clima originado respecto al conflicto de Vietnam, como dijimos, vivía uno de sus momentos más tensos en los EEUU en 1971 y las manifestaciones en

---

<sup>60</sup> Después del sonado fracaso que supuso la interrupción del rodaje de su primera tentativa de acercamiento a las aventuras del ingenioso hidalgo, en el año 1999, y tras numerosos intentos de sacar adelante este malogrado proyecto, parece que *The Man Who Killed Don Quixote* ha sido retomado de nuevo con el actor británico John Hurt en el papel protagonista.

contra eran cada vez más continuadas y su presencia fantasmal sobrevuela la película desde las imágenes de archivo iniciales. Según comenta Gilliam a Ian Christie, para filmar en la habitación del hotel Mint utilizó colores púrpuras y verdes porque eran los que se usaban en los virados del expresionismo alemán y transmiten una sensación desagradable y oscura idónea para conseguir ese ambiente infernal que pretendía (Christie y Gilliam, 1999, p. 253). Las imágenes de ataques aéreos con napalm que transmite la televisión invaden toda la estancia: así, Duke cree ver en la pared la sombra de un enorme bombardero que lanza proyectiles sobre la habitación, y el suelo se convierte en una ampliación del campo de batalla mediante proyecciones que provienen de la alterada conciencia del protagonista.



La llegada del fotógrafo Lacerda en ese preciso momento de alucinación bélica es solventada por el director mediante un recurso muy divertido en el que, siempre desde la perspectiva trastornada de Duke, que permanece agazapado tras el mueble bar, alterna planos de realidad que muestran a Lacerda con su atuendo normal con otros de plena paranoia en los que aparece vestido de militar y rodeado de humo. Poco después, perdidos en plena polvareda durante la carrera de motos, Duke volverá a convertir su entorno en una zona de guerra y Gilliam, en un guiño intertextual a la famosa escena del ataque con napalm desde helicópteros a un poblado vietnamita en *Apocalypse Now*, utilizará *La cabalgata de las Valkirias* de Wagner para subrayar con ironía esta concepción del reportero como “guerrillero de la palabra”. Una vez más, las palabras de

Gilliam resultan preclaras para entender este aspecto del estilo periodístico de Hunter Thompson:

*“Thompson no estuvo en Vietnam [...] Era un periodista que nunca cubrió la guerra. Tomando drogas él creó una zona de guerra en su cabeza, bombardeando su psique, y después fue a Las Vegas e informó como si fuera un corresponsal de guerra. Creó una guerra química en su cabeza para hacer frente al mundo sin tener que recibir un disparo”*  
(McCabe, Junio 1998, p. 7)



Otra de las secuencias en las que se manifiesta de manera más clara el punto de vista subjetivo de los personajes mediante la focalización interna es la ya comentada del Bazooko Circus, en la que Gilliam representa de manera audiovisual mediante la mirada de sus personajes los efectos del éter y la mescalina. De esta manera, tras inhalar una

generosa dosis de éter<sup>61</sup>, impregnándolo en un pañuelo decorado con las barras y estrellas (en el libro utilizan un simple pañuelo de papel, de modo que este es un detalle totalmente atribuible a Gilliam, como forma de bombardear la hipocresía que desprende la idea del “sueño americano”), se introducen en el Bazooko Circus, que se corresponde con el hotel Circus Circus del libro, una especie de mutación ditirámica, entre una carpa de circo descomunal, una barraca de feria y el pasaje del terror, que Gilliam aprovecha para desplegar un imaginario plagado de referencias que nos llevan desde Federico Fellini hasta Tod Browning, pasando por el expresionismo alemán o el *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack.

*“Esta es la ventaja principal del éter: te hace actuar como un borracho de pueblo típico... pérdida total de las funciones motrices básicas: visión nublada, pérdida de equilibrio, lengua acorchada... corte de todas las funciones entre cuerpo y cerebro... lo cual es muy interesante, porque el cerebro sigue funcionando más o menos igual... puedes verte a ti mismo comportándote de ese modo horrible sin poder controlarlo. [...] Ay, endemoniado éter... una droga del todo corporal. La gente se encoge aterrada, incapaz de comunicar con la columna vertebral. Las manos aletean disparadamente, incapaces de sacar dinero del bolsillo... de la boca brota una risa balbuciente y silbidos... siempre sonriendo”* (Thompson, 2003, pp. 50-51)

De esta manera, Thompson narra, desde el punto de vista de su *alter ego* literario, cómo el éter está comenzando a hacer efecto en él. En el film, mientras escuchamos la voz de Duke, se nos presenta a la pareja protagonista caminando con paso oscilante y movimientos arrítmicos (en un gran ejemplo de comedia física por parte de los dos actores protagonistas) hacia la puerta del Bazooko. La voz en *off* de Duke continua informando: *“El éter es la droga perfecta para Las Vegas. En esta ciudad les encantan los borrachos. Son carne fresca. En fin, nos metieron en las puertas giratorias y nos soltaron dentro”* (Thompson, 2003, p. 51). El gran angular nos

---

<sup>61</sup> “Obtenido por destilación de alcohol con ácido sulfúrico, y empleado como disolvente ya desde el siglo XVI, el éter etílico se difundió como vehículo eufórico por toda Europa a raíz de una campaña anti-alcohólica lanzada originalmente por el clero irlandés [...] Dosis medias y altas suscitan alucinaciones visuales y sobre todo auditivas, así como una marcada desinhibición que puede manifestarse en el terreno sexual” (Escohotado, 1990, pp.105-106).



ofrece una perspectiva distorsionada de las dos figuras tambaleantes enfocadas desde detrás, de manera que el espectador tiene la extraña sensación de que los personajes estuvieran observándose a sí mismos, ya que los referentes espaciales son anulados por la deformidad de la lente. Las siluetas de Duke y Gonzo aparecen recortadas sobre la inmensa fachada luminosa del Bazooko, que invade todo el plano de manera asfixiante y los empequeñece, aplastándolos contra el fondo para crear ese sentido extracorpóreo que transmite la secuencia. Por su parte, el acceso es una enorme boca de payaso que les devora como un enorme Gargantúa, y de hecho no es difícil ver la película de Gilliam como heredera posmoderna del espíritu satírico de la obra de François Rabelais<sup>62</sup>.



---

<sup>62</sup> François Rabelais (Chinon c. 1494 - París, 1553) fue un escritor, médico y humanista francés afamado por una serie de cinco libros inspirados en la tradición folclórica, en los que relata los hechos y gestas vividos por los gigantes Pantagruel y Gargantúa desde su nacimiento hasta su madurez, en tono de farsa grotesca.



Conforme se acercan a las puertas giratorias, la profundidad de campo se va diluyendo progresivamente y la planificación se vuelve cada vez más cerrada, las luces van apoderándose del plano y los techos y suelos comprimen el entorno creando un ambiente muy confuso que remite a los efectos de una borrachera. Desde la muy distorsionada perspectiva de Duke, que actúa durante todo el film como catalizador sensorial de aquello que percibimos, escuchamos una tonada de aire circense que se reproduce a menos revoluciones de lo que correspondería, obteniendo así un sonido ralentizado que evoca en el espectador esa sensación de pesadez y falta de coordinación que produce la ebriedad alcohólica y que, según confirma Escotado (1990, pp. 106-107), también es característica del éter. En todas las secuencias, en fin, el ojo y el oído de Gilliam parecen alimentarse de las mismas drogas que toman los personajes que filma y puede observarse cómo él y Pecorini, su director de fotografía, adaptan el tratamiento visual de cada una al tipo de sustancia que utilizan los protagonistas:

*“[...]el éter necesitaba “una pérdida de la profundidad de campo, todo debe resultar indefinido”, con el adrenocromo “todo se estrecha, el ambiente es insoportablemente claustrofóbico, lo que obliga a acercar mucho las lentes a los personajes”, la mescalina obligaba a “mezclar unos colores con otros, a jugar con destellos sin origen y con las temperaturas del color”, el nitrato de amil producía una percepción de la luz” muy desigual, por lo que los niveles de luz en los planos deben variar continuamente”, y el LSD provocaba “una expansión de la conciencia, todo debe ser extremadamente ancho y las alucinaciones deben jugar con morfings, tamaños, colores y sonidos extravagantes” (Costa y Sánchez, 1998, p. 243).*

Finalmente, otra de las secuencia alucinógenas claves del film es la del adrenocromo. Dado que el adrenocromo no existe como tal droga alucinógena, Gilliam gozó de plena libertad para plasmar visualmente sus efectos en pantalla, fusionando las sensaciones más extremas de otras drogas psicoactivas conocidas a las que añadió una fuerte dosis de su desbordante imaginación. De hecho, el único referente explícito que tenía Gilliam para inspirarse era la descripción que el propio Thompson inventó para su relato<sup>63</sup>. De esta manera, las cotas de delirio que alcanza esta secuencia están entre las más elevadas de una película que, ya de por sí, supone un auténtico *tour de force* en lo que respecta a la representación cinematográfica de las más variadas alucinaciones psicotrópicas. Así, partiendo de unas líneas del libro en las que Gonzo cuenta a Duke una historia sobre las consecuencias inherentes a la gran potencia de la droga con la que éste está experimentando, Gilliam visualizó la transformación del propio Gonzo en la criatura monstruosa que él mismo estaba describiendo con estas palabras:

*“¡Una pizca de esa mierda te convertiría en una especie de monstruo de enciclopedia médica! Te estallaría la cabeza como una sandía, amigo, quizás engordases cuarenta kilos en dos horas... y te saliesen garras y verrugas sanguinolentas, y te dices cuenta de pronto de que tenías seis inmensas tetas peludas en la espalda”* (Thompson, 2002, p. 136).

Estamos ante una de las secuencias del film en la que se utiliza la focalización interna de manera más radical; la ocularización interna primaria se impone a lo largo la

---

<sup>63</sup> Parece ser que Thompson tomó la idea de algunos de los estudios que en aquella época se planteaban sobre la sustancia, considerada como una de las bases para la explicación bioquímica de la esquizofrenia. El origen de esa idea lo hallamos en la época de máximo interés por los enteógenos como psicotomiméticos (imitadores de psicosis), cuando se comenzó a estudiar la molécula de la mescalina. El parecido de ésta con la molécula de la adrenalina, unido al hecho de que calificaron sus efectos como psicotomiméticos, condujo a pensar que quizás el adrenocromo podría ser la base para la hipótesis bioquímica de la psicosis. El mito creció cuando un ayudante de los doctores Abraham Hoffer y Humphrey Osmond, los dos científicos que estudiaban los efectos de los enteógenos y buscaban la molécula clave, comentó que había experimentado síntomas similares a los de la mescalina al usar grandes dosis de adrenalina para sus ataques de asma. Asimismo, se rumoreaba que durante la Segunda Guerra Mundial hubo pacientes que habían experimentado alucinaciones con el uso de un viejo stock de adrenalina que se había vuelto de color rosa. Buscando cuál podría ser el compuesto, finalmente se decantaron por el adrenocromo, que es producto de la oxidación de la adrenalina. Aparte del mítico viaje de Duke en el libro de Thompson, la única referencia a ciertos efectos alucinógenos viene del propio Osmond, que en una ocasión se la inyectó. Sin embargo, estos resultados no han podido ser replicados en ningún otro experimento similar, y de hecho, la hipótesis del adrenocromo como molécula causante de la psicosis, fue abandonada y ha sido rechazada durante largo tiempo por la industria médica, ya que carece de base alguna que la sustente.

mayor parte de la secuencia, lo que nos permite asistir en primera persona a la paulatina trasfiguración de Gonzo y el entorno, que se nos muestra desde la perspectiva distorsionada por las drogas de Duke, y la banda sonora, que se revela cada vez más amenazadora, actúa como manifestación auditiva de la enorme potencia de su alucinación. Como apuntábamos previamente, Gilliam utiliza una iluminación roja cada vez más intensa para plasmar la sensación de irrealidad que se va apoderando de la habitación conforme el adrenocromo va empapando la mente de Duke y recurre a lentes deformantes que coloca muy cerca de los actores para trasladar al espectador el punto de vista del personaje y conseguir transmitir así ese ambiente claustrofóbico que demandaba el efecto del adrenocromo. Además, se alternan planos contrapicados del monstruoso doctor Gonzo, que responden a la mirada de Duke, con contraplanos picados de su rostro aterrado que resultan tremendamente efectivos para mostrar su condición de ser indefenso.





La habitación se convierte así en una antesala al infierno que culmina con la aparición televisiva del mismísimo diablo (Richard Nixon), reclamando el sacrificio del pueblo americano. Así expresaba este desasosegante momento el propio Thompson: *La cara de Nixon llenó la pantalla, pero su discurso era un galimatías incomprensible. La única palabra que pude captar fue “sacrificio”. Una y otra vez. “Sacrificio... sacrificio... sacrificio”* (Thompson, 2002, p. 138). A continuación, la presencia de Nixon rebasa la pantalla de la televisión y, mediante un uso de las transparencias que evoca el de películas clásicas (el que hiciera Hitchcock en *Vertigo*, por ejemplo), su rostro sobrevuela la estancia bombardeando la mente de Duke, que finalmente no podrá

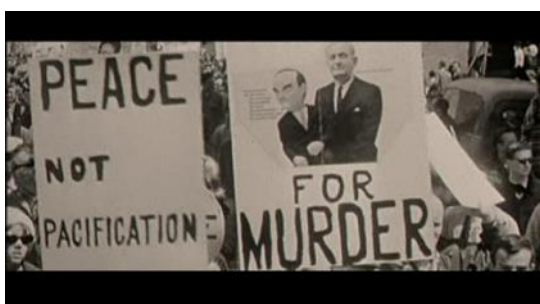
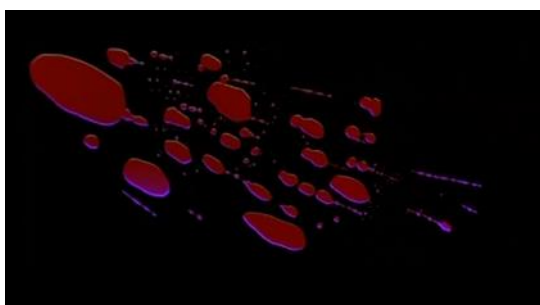
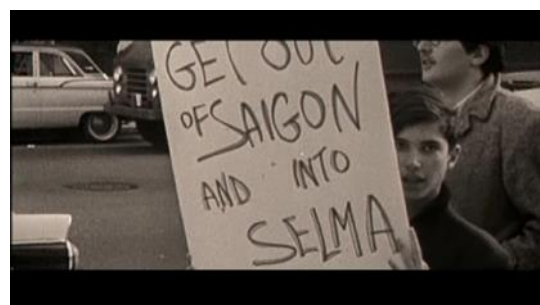
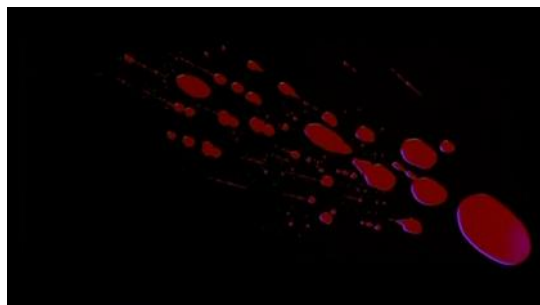
resistir el acoso y terminará siendo “devorado” por la bandera de las barras estrellas que le sumirá en un metafórico *blackout*. Llegados a este punto, la habitación del hotel “*parece un camarote de un trasatlántico semihundido*” (Costa y Sánchez, 1998, p. 245): esta íntima relación del desorden progresivo del entorno con la evolución anárquica de la locura en las conciencias de los protagonistas se corresponde también con la que veíamos en *El almuerzo desnudo*.

### 3.3.6 Tema

De nuevo, como sucedía en el caso de *El almuerzo desnudo*, las drogas no son el tema principal de *Miedo y asco en Las Vegas*, aunque su importancia resulta fundamental a la hora de exponer el auténtico tema del film, que no es otro que la desilusión vivida por un sector amplio de la sociedad estadounidense cuando, al comienzo de la década de los 70, la realidad se impuso al quimérico clima contracultural de la ideología *hippie* para destruirla y constatar así que el sueño americano nunca existió. Además, el film trata otros temas característicos en la narrativa posmoderna como, por ejemplo, la desobediencia militante de las normas sociales, la paranoia constante ante los sistemas de control impuestos por el gobierno, la misantropía, el hedonismo y, por supuesto, la búsqueda de la libertad mediante la confirmación de una individualidad que parece diluirse en la homogeneización requerida por el orden establecido. Todos ellos son temas que observamos también en los otros dos títulos analizados.

La metamorfosis socio-cultural que se produjo durante esta época en los EEUU y el desengaño que supuso para toda una generación el asistir al desmoronamiento de los ideales *hippies*, es un tema que, de hecho, viene introducido por las imágenes de archivo de manifestaciones pacifistas en contra de la Guerra de Vietnam que, junto a otras del campo de batalla y de disturbios callejeros, sirven como prólogo a Terry Gilliam para contextualizar cuáles son las claves del mal que padecía la sociedad americana de 1971, una época convulsa en la que el desencanto se había impuesto en la sociedad estadounidense: Richard Nixon ocupaba la Casa Blanca desde 1969, los EEUU se hallaban inmersos en la Guerra del Vietnam y la quimera *hippie* había cedido ante las terribles garras del servilismo capitalista. Gilliam sabe perfectamente que el contexto histórico que vio nacer a esta obra fue fundamental en su concepción, e

intercala estas imágenes en blanco y negro (igual que Thompson integraba en su relato noticias de la época) con planos muy breves de salpicaduras rojas sobre fondo negro que finalmente conforman de manera efímera el título de la película, que termina desparramándose y desapareciendo. Estas salpicaduras de los títulos de crédito iniciales remiten inmediatamente al estilo expresionista de las célebres ilustraciones que Ralph Steadman realizó para *Miedo y asco en Las Vegas* y, por otra parte, actúan como metáfora gráfica de la inestabilidad y la violencia que marcaron la historia de los EEUU durante finales de los 60 y los primeros 70.



Desde otro punto de vista, también podemos observar *Miedo y asco en Las Vegas* como una suerte de *remake* “psicotrópico” de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956), de Don Siegel, donde el virus republicano ha infectado al país sustituyendo a sus habitantes por seres estúpidos y repulsivos que, desde el punto de vista de Raoul Duke, resultan tan amenazadores como lo eran los extraterrestres miméticos del clásico de Siegel. Para Duke, la amenaza, al igual que ocurría en *La invasión de los ladrones de cuerpos*, está representada por la imposición del pensamiento uniforme y la pérdida de la individualidad.



En lo relativo al tema de la ruptura radical de los ideales de los 60, el *flashback* del Matrix resulta de interés porque en él se produce un breve encuentro entre Duke y el Thompson real, que efectúa un cameo que trasciende la anécdota para adentrarse en la tradición germánica del *doppelgänger*, según la cual el encuentro con el “doble” era un augurio de muerte. En este caso, la presencia del auténtico Thompson supone un puñetazo de realidad que prefigura la muerte de la contracultura de los 60 y el consecuente desencanto que esto conllevaría para los que vivieron aquel momento como una posibilidad de cambio, incluido el propio Hunter Thompson. Además, el *flashback* tiene importancia porque es la secuencia introductoria que inspira a Duke/Thompson para escribir el famoso pasaje de la ola, que, como vimos anteriormente, es un punto de inflexión determinante tanto en la película como en el libro, pues recoge en esencia cuál es su tema principal. Éste es el pasaje en cuestión:

*“Extraños recuerdos en esta inquietante noche de Las Vegas. ¿Cinco años después? ¿Seis? Parece toda una vida, o al menos una Era Básica: el tipo de punto culminante que no se repite. San Francisco a mitad de los sesenta fueron una época y un lugar muy especiales para quienes lo vivieron. Quizá significase algo, quizá no, a la larga... pero*



*ninguna explicación, ninguna combinación de palabras o música o recuerdos puede rozar esa sensación de que tú estabas allí y vivo en aquel rincón del tiempo y del mundo. Significase lo que significase...*

*La historia es algo difícil de conocer, debido a todos esos cuentos pagados, pero aun sin estar seguro de la "Historia" parece muy razonable pensar que de vez en cuando la energía de toda una generación se lanza al frente en un largo y magnífico fogonazo, por razones que no entiende nadie, en realidad, en el momento... y que nunca explican, retrospectivamente, lo que de verdad sucedió.*

*Mi recuerdo básico de esa época parece anclarse en una o cinco o quizá cuarenta noches (o mañanas muy temprano) que salí del Filmore medio loco y, en vez de irme a casa, enfilaba el gran Lightning 650 por el puente de la Bahía a ciento sesenta por hora ataviado con unos pantalones cortos y una zamarra de pastor... y cruzaba zumbando el túnel de Treasure Island bajo las luces de Oakland y Berkley y Richmond, sin saber a ciencia cierta qué vía tomar cuando llegase al otro lado (el coche se calaba siempre en la barrera de peaje, yo iba demasiado pasado para encontrar el punto muerto mientras buscaba cambio)... pero absolutamente seguro de que fuese en la dirección que fuese, encontraría un sitio donde habría gente tan volada y cargada como yo: de esto no había duda...*

*Había locura en todas direcciones, a cualquier hora. Si no al otro lado de la Bahía, por Golden Gate arriba, o hacia abajo, de 101 a los Altos o La Honda...en todas partes saltaban chispas. Había una fantástica sensación de que hiciésemos lo que hiciésemos era correcto, de que estábamos ganando.*

*Y esto, creo yo, fue el motivo... aquella sensación de victoria inevitable sobre las fuerzas de lo Viejo y lo Malo. No en un sentido malvado o militar; no necesitábamos eso. Nuestra energía prevalecería sin más. No tenía ningún sentido luchar... ni por parte nuestra ni por la de ellos.*

*Teníamos todo el impulso; íbamos en la cresta de una ola alta y maravillosa.*

*Así que, en fin, menos de cinco años después, podías subir a un empinado cerro en Las Vegas y mirar al Oeste, y si tenías vista suficiente, podías ver casi la línea que señalaba el nivel de máximo alcance de las aguas...aquel sitio donde el oleaje había roto al fin y había empezado a retroceder” (Thompson, 2003, pp. 70-71).*

Estas palabras son quizás lo más poético y melancólico jamás salido de la pluma de Thompson, y con toda seguridad se trata del pasaje que mejor representa el espíritu al mismo tiempo libertario y pesimista de *Miedo y asco en Las Vegas*. Su importancia narrativa radica en su condición de breve remanso de reflexión dentro de un relato kamikaze, que sirve a Duke para tomar conciencia de lo efímero e irrepetible que fue aquel momento. Por contraposición con la furia y la desilusión que se desprenden del resto del libro, este breve fragmento nos aporta, además, las claves fundamentales que han llevado al personaje al momento de desencanto y malestar en el que se encuentra en 1971. Esta condición de época inimitable e inexplicable que se desprende del discurso de la ola enlaza perfectamente con las claves que, de una manera mucho más pragmática y reflexiva, establece Lipovetsky para tratar de entender la importancia de la década de los 60 en el devenir de la posmodernidad:

*“Los años sesenta son en este punto años bisagra. [...] Por un lado los sesenta rematan efectivamente, en palabras de D. Bell, la lógica hedonista: oposición virulenta al puritanismo, a la autoridad, al trabajo alienado, cultura de masa erótico-pornográfica, irrupción psicodélica. Pero, por otro ese decenio privilegia los ideales cool, los mismos que se impondrían después de los años de la contestación: crítica de la bulimia consumista, crítica de la vida urbana y estandarizada, crítica de los valores agresivos y viriles, psicologización del militancismo, integración del autoanálisis y del yo en la crítica social, voluntad de “cambiar la vida” al transformar directamente las relaciones con uno y con los demás” (Lipovetsky, 2009, p. 116).*



La opción de Gilliam a la hora de filmar esta parte fue relajar el endiablado ritmo del film y dejar que el texto de Thompson tomará el protagonismo absoluto. De esta manera, la voz de Johnny Depp desgrana el discurso en *off* en un tono pausado y la cámara de Gilliam se mueve en un *travelling* que rodea suavemente a Duke mientras teclea en su Olivetti roja y suena el *Get Together* de Young Bloods, canción de temática *hippie* que evoca el ambiente del San Francisco de los 60. En un determinado momento, Duke se dirige a la ventana y del otro lado surge una cálida iluminación repentina que actúa tanto a nivel metafórico como narrativo: simbólicamente, ese amanecer dorado representa lo breve e intenso que fue aquel verano del amor en San Francisco (de hecho, Gilliam utiliza imágenes de archivo que muestran momentos significativos de la contracultura de los 60 para ilustrar las palabras de Thompson); pero, además, esa luz pretendidamente irreal tiene una clara función de elipsis temporal que nos informa de que Duke ha pasado toda la noche escribiendo. Por otra parte, la conjunción de la brevedad de la secuencia en cuestión con lo imprevista pero sosegada que resulta para el espectador la irrupción del citado albor, también tiene como fin el de representar los

efectos introspectivos de alteración del tiempo producidos por el LSD. Finalmente, la intrusión en la banda sonora del relajante sonido del mar cierra una secuencia que se desmarca claramente del resto de la narración y actúa como gozne de la misma.

### **3.3.7 Miedo y asco en *Las Vegas* como “celuloide alucinado”**

Al igual que sucedía en el caso de Cronenberg y su adaptación de *El almuerzo desnudo*, el imaginario desplegado por Terry Gilliam se adecua perfectamente al estado de permanente alucinación que desprende la prosa febril y desquiciada de Hunter S. Thompson. Asimismo, la representación audiovisual de los efectos de las drogas vuelve a ser utilizada aquí como vehículo para transmitir al espectador la sensación de desamparo que tiene el hombre posmoderno por su dificultad de adaptarse y entender un entorno que le es hostil. En este sentido, la ciudad de Las Vegas retratada por Terry Gilliam se nos muestra, a través de la mirada permanentemente “alucinada” de Raoul Duke, como una hiperbólica barraca de feria que condensa todo el malestar que Thompson atribuye a aquella “pesadilla americana” que permitía a Nixon ocupar la Casa Blanca. De esta manera, el uso de grandes angulares y otro tipo de lentes deformantes usadas por Gilliam durante todo el metraje cumplen la función de potenciar ese lado monstruoso y malvado de la sociedad estadounidense de los primeros años 70.

La focalización interna juega, por tanto, un papel fundamental en *Miedo y asco en Las Vegas*, pues la mirada desencantada de Duke, el *alter ego* literario de Thompson, es la que impone su punto de vista desde un principio, emulando la narración en primera persona de la novela. Así, el espectador recorre Las Vegas totalmente sumergido en la mente drogada de Duke, y ve los horrores que le rodean tal y como él los ve. Las drogas, en este aspecto, son una especie de coartada emocional que sirve para aumentar nuestro grado de implicación en la apocalíptica y paranoica visión del mundo que tiene Duke. De este modo, Gilliam da rienda suelta a una explosión de barroquismo formal absolutamente fundamentada en la representación cinematográfica del abuso de sustancias psicoactivas que le permite introducirnos de lleno en una realidad alternativa, la del propio Duke y su compañero de delirios el Doctor Gonzo, que es concebida en favor de los demonios interiores que subyacen en las intoxicadas consciencias de unos personajes cuya extrema lucidez para percibir el horror les ha inmerso en un estado de confusión irremediable.

De nuevo, estamos ante un film marcadamente posmoderno también porque en él confluyen géneros tan dispares como el *biopic*, la comedia *slapstick*, la *road movie* contracultural, el *western* psicodélico, el terror bizarro y la vanguardia experimental. Asimismo, la marcada exageración del artificio formal que desprenden sus imágenes y el carácter desmedido de las interpretaciones remiten al *cartoon* más enloquecido de un Tex Avery o un Chuck Jones para la Warner. Sobre todo el relato planea, además, la sombra de la paranoia y el pánico hacia las conspiraciones gubernamentales, que lo ponen en contacto directo, como mencionábamos, con los otros dos casos de estudio en este trabajo. Por otra parte, de nuevo estamos ante una adaptación cinematográfica de una obra literaria que, como ocurría con *El almuerzo desnudo* y veremos que también ocurre con *A Scanner Darkly*, sustenta su valor en lo revolucionario de sus planteamientos narrativos y en su espíritu contestatario.

La capacidad intergenérica de la película viene facilitada, además, por un decurso fílmico que abandona el relato lineal para componer una serie de viñetas desordenadas cuya caótica estructura participa activamente a la hora de representar cómo las drogas actúan en la percepción de los protagonistas y, en consecuencia, en la del propio espectador. Esta representación fragmentaria del relato, tomada directamente del libro de Thompson, actúa como un elemento deconstructivo que permite a Gilliam transferirnos aún más intensamente esa sensación de descontextualización continua en la que viven los personajes, y le sirve también para experimentar con la introducción de *flashbacks* que salpican la narración descubriéndonos a posteriori (a nosotros y al propio Duke) los largos periodos de *blackout* reflejados en la película mediante un inteligente uso de la elipsis que funciona, en sí misma, como efecto desorientador derivado del abuso que hacen los personajes de todo tipo de sustancias.

Por tanto, el desarrollo caótico y la urgencia que se desprenden de la obra de Hunter S. Thompson permiten a Gilliam desplegar una serie de recursos formales característicos de su cine que, si bien pueden resultar ciertamente desmedidos en otras ocasiones, aquí nos transmiten la impresión de estar inmersos en una abigarrada pesadilla que sintoniza perfectamente con las intenciones psicoactivas del original literario. Asimismo, la importancia que tiene la focalización interna en el desarrollo expositivo de un relato narrado en primera persona, desde el punto de vista de un

personaje permanentemente intoxicado, conforma un metraje en el que prevalece una continua impresión de aturdimiento. Este torrente lisérgico de estados alterados se ve potenciado por los diversos géneros y las distintas soluciones audiovisuales que confluyen en una serie de hiperbólicas *set pieces* que se suceden en un recorrido tan enmarañado y psicodélico como la propia conciencia del narrador. De esta manera, el proceso de deconstrucción del relato sirve a Gilliam para aumentar el estado de confusión del espectador.

El director, en definitiva, traslada al celuloide el concepto kamikaze y participativo del periodismo *gonzo* de Thompson, involucrándose en la acción directamente y generando los acontecimientos a medida que se van rodando, al menos esa es la sensación que transmite, aunque de hecho se trabajó con un *storyboard* previo. La cámara no actúa como testigo mudo ni pretende ser objetiva, como lo era la de Cronenberg en *El almuerzo desnudo*, sino que es la extrapolación directa de las realidades alternativas vividas por los personajes. La cámara deja de ser un aparato mecánico para convertirse en protagonista directa de la acción y parece estar tan “alterada” como los propios Duke y Gonzo: “alucina” con los neones de Las Vegas y abandona la imparcialidad para ir escupiendo sus imágenes a un ritmo tan frenético y arrítmico como el del reportaje original de Hunter S. Thompson. Al fin y al cabo, el film no es un documental ni una película de época, pese a estar basada en un reportaje de no ficción y situar su acción en la década de los 70, sino un *collage* fílmico confeccionado con retazos de química, locura, conocimiento y talento.

### **3.4 A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad) (Richard Linklater, 2006)**

*“Después de haber fumado toda la marihuana, echaron a andar y comentaron las algas y la altura de las olas”*

Philip K. Dick

Al igual que en los otros dos casos de estudio que hemos abordado hasta aquí, en la adaptación que Richard Linklater hace de la novela de Philip K. Dick, *A Scanner Darkly*, se disuelven todas las fronteras entre el mundo real y el mundo ficticio, que se manifiesta a través de las alucinaciones y paranoias creadas por la imaginación intoxicada de los personajes de estos films. Así, realidad y ficción/alucinación/paranoia cohabitan a lo largo del decurso fílmico de todas estas películas manteniendo al espectador en un estado de alerta continua ante la posibilidad de que el delirio representado por el mundo “alucinado” invada la seguridad del mundo real. Esta amenaza disruptiva produce en nuestra percepción una tensión permanente que convierte el visionado de estos films en una experiencia de gran intensidad para el espectador. Asimismo, esta desaparición de la tradicional comodidad otorgada por la perfecta acotación de unos márgenes establecidos para diferenciar entre los ámbitos de realidad y ficción es una de las principales características que definen el cine posmoderno, donde, como hemos visto, se enmarca el concepto de “celuloide alucinado”.

Se da, por tanto, una libertad en el “celuloide alucinado” cuya consecuencia inmediata puede observarse en el carácter poliédrico y mutable de los tres films que hemos tomado como casos de estudio por ser, en nuestra opinión, los más representativos para exponer el concepto. Richard Linklater, en este sentido, como anteriormente hicieran David Cronenberg y Terry Gilliam con sus respectivos estilos, se amolda perfectamente a la narrativa “alucinada” del autor que está adaptando sin renunciar por ello a la profunda esencia baziniana que, como veremos en las siguientes páginas, se desprende de su cine. Consideramos que, debido a todo esto, el uso de la rotoscopia (animación) que distingue este film respecto a los dos anteriores, resulta fundamental a la hora de conseguir aunar la vertiente “alucinada” que exige la adaptación del relato de Philip K. Dick con la voluntad realista (pese a que en este caso

nos situemos en el ámbito de la ciencia-ficción distópica) que suele definir las propuestas de Linklater. Es precisamente eso lo que hace que *A Scanner Darkly* sea un ejemplo perfecto de “celuloide alucinado” a pesar de ser una película de animación, o, de hecho, quizás más bien por serlo.

### **3.4.1 Sinopsis**

Los superiores del agente infiltrado Fred le ordenan vigilar a Bob Arctor, que en realidad no es otro que él mismo. Conforme la vigilancia se va haciendo más intensa, Fred se sumerge en un paranoico viaje por un mundo absurdo, donde es imposible descifrar las identidades y las lealtades. Basada en las propias experiencias del legendario autor de ciencia-ficción, Philip K. Dick, *Una mirada a la oscuridad* (*A Scanner Darkly*) cuenta una historia oscuramente cómica y cáustica, y a la vez profundamente trágica sobre cómo funciona la drogodependencia en el mundo moderno.

### **3.4.2 Segmentación**

1. “Dentro de siete años. Anaheim, California”. Mientras se suceden los títulos de crédito, asistimos a la evolución de las alucinaciones de Charles Freck debidas a su adicción a la Sustancia D, en las que cree tener insectos por todo su cuerpo. Se rasca compulsivamente debajo de la ducha de su apartamento y se espolvorea con insecticida para quitárselos. A continuación, telefona a su amigo Barris para informarle de su problema y descubrimos que su obsesión por los insectos le ha llevado incluso a investigar y clasificarlos como “afidios”.
2. Presentación del agente Fred mientras pronuncia una conferencia sobre los peligros de la Sustancia D en la sociedad: se nos informa de su origen y del gran número de adictos que existen. El personaje aparece vestido con un traje “mezclador” en el que se fusionan las fisionomías de muchas personas para ocultar así el aspecto real del que lo porta. Durante su discurso, el agente Fred se queda en blanco y decide abandonar el guión marcado.



3. A continuación, Charles Freck conduce por una calle solitaria para encontrarse con Barris. Al ver un coche de policía detrás de él, comienza a alucinar de nuevo y se imagina que le detienen sin razón alguna y que un agente convencido de su culpabilidad le dispara en la cabeza mientras le está poniendo las esposas. La alucinación se ve abruptamente interrumpida cuando la cabeza de Freck estalla al recibir el disparo del policía y de su interior sale un bicho gigante.
4. Tras abandonar la sala donde pronuncia la conferencia, Fred se quita el traje “mezclador” y al salir a la calle se convierte en Bob Arctor, un adicto a la Sustancia D. Inmediatamente, llama a su novia Donna para conseguir algunas cápsulas de droga. En este momento, descubrimos que ambos están siendo vigilados por cámaras desde una inmensa sala donde hay agentes que observan ininterrumpidamente las pantallas de sus monitores en busca de cualquier movimiento sospechoso.
5. Freck y Barris charlan en una cafetería sobre los problemas del primero con la Sustancia D y sobre la posibilidad de ingresar en Nueva Senda, un centro de desintoxicación. En un momento de alucinación compartida entre los dos personajes, Freck visualiza los lascivos pensamientos de Barris hacia una camarera, a la que imagina desnudándose mientras recita la carta.
6. Los personajes abandonan el café para ir a comprar un aerosol y vemos cómo también están bajo la vigilancia de los escáneres.
7. El agente Fred se reúne con Hank, su superior inmediato, que le encarga la misión de vigilar a Bob Arctor debido a una denuncia anónima. Las identidades de ambos permanecen ocultas tras sus trajes “mezcladores” y ninguno de los dos sabe quién es el otro en realidad. Se nos informa de que Nueva Senda es el único lugar que no está sometido a la vigilancia permanente de los escáneres, al haber llegado a un acuerdo con el Gobierno, y de que van a colocar escáneres en la casa de Arctor para vigilarle las 24 horas y Fred será el encargado de revisar las grabaciones.
8. Luckman, Arctor y Barris mantienen una absurda discusión sobre el número de marchas de una bicicleta de montaña que le acaban de vender a este

último unos vecinos, lo que viene a confirmar el deterioro cerebral y el grado de paranoia que la sustancia D provoca en quienes la consumen.

9. El agente Fred es sometido a unas pruebas psicotécnicas para descubrir la causa que le llevó a salirse de lo establecido durante su conferencia, para comprobar si efectivamente la Sustancia D está afectando a su cerebro. Según informan los psicólogos, en los adictos se produce una división entre los dos hemisferios del cerebro, cuyo resultado se manifiesta en un defecto de los sistemas de percepción y cognitivo. De esta manera, aunque aparentemente el sistema cognitivo continúa funcionando con normalidad porque un hemisferio trata de suplir los daños del otro, se producen fallos en la percepción de la profundidad y pueden escucharse voces.
10. Después de realizar el test de percepción en el laboratorio, Fred pasa por el despacho de Hank, donde descubre que Jim Barris ha sido el informante anónimo que ha delatado a Bob Arctor.
11. Barris dispara un arma en el jardín de Arctor para probar un silenciador de pistola casero que ha fabricado y que finalmente no funciona, y al disparar despierta a aquel en mitad de la noche. Arctor recorre la casa a oscuras y en un momento dado le vienen a la mente recuerdos de su vida anterior en aquel mismo lugar.
12. *Flashback*: el agente Fred aparece leyendo el periódico rodeado de su mujer y sus dos hijas.
13. Luckman, Barris y Arctor se dirigen por una autopista a San Diego cuando, de repente, están a punto de tener un accidente porque los frenos del coche han sido saboteados. Para combatir sus nervios, toman una dosis de Sustancia D y la paranoia vuelve a apoderarse de los tres y les lleva a creer que alguien ha manipulado el auto para eliminarlos.
14. Al regresar a casa de Arctor, remolcados por la grúa, y descubrir la puerta abierta, todos están convencidos de que alguien ha entrado con la intención de ocultar grandes cantidades de droga y denunciarlos a la policía. Barris reconoce haber colocado cámaras previendo una posible intromisión y haber dejado la puerta abierta y una nota instando a entrar directamente. Una

colilla de porro caliente en un cenicero parece confirmar todas sus sospechas por un momento, hasta que descubren que la que había entrado en la casa alentada por la nota de Barris resulta ser Donna, que estaba durmiendo en la habitación de Bob.

15. Hank explica a Fred cuáles serán las rutinas de sus nuevas labores de vigilancia.
16. La sensación de confusión del agente Fred/Arctor crece al mismo tiempo que se va multiplicando la aparición de pantallas en la narración y vemos cómo éste pasa cada vez más tiempo sentado ante el escáner observándose a sí mismo y sus propias acciones.
17. En una secuencia en el monitor, Luckman les cuenta a Barris y Arctor cómo un tipo decidió convertirse en el impostor más grande del mundo tras ver la película *Atrápame si puedes*, de Steven Spielberg, pero decidió dar una vuelta de tuerca que le facilitara el proceso y, en lugar de hacerse pasar por personas determinadas, optó por suplantar directamente a otro impostor. Arctor está bajo los efectos de la Sustancia D y ve cómo Luckman y Barris se transforman momentáneamente en gigantescas cucarachas en el sofá.
18. Charles Freck decide suicidarse con la mala suerte de quedar condenado a sufrir un eterno momento alucinatorio en el que un extraño ser le recita una lista interminable con todos sus pecados.
19. Bob Arctor pasea por la calle y ve a un hombre con un megáfono que afirma que la Sustancia D es en realidad un elemento de control utilizado por el gobierno para anular las conciencias críticas de los ciudadanos. Entonces llega una furgoneta cargada de policía antidisturbios para llevárselo.
20. Arctor es recogido por Donna en su coche y los dos acuden a la casa de ella para relajarse. Una vez allí, Donna vuelve a rechazar mantener relaciones sexuales con él, argumentando que le es imposible porque consume demasiada cocaína y Arctor se marcha airado del apartamento.

21. Arctor intenta combatir su frustración sexual llevando a una chica a su casa para mantener relaciones con ella. Después de tomar la Sustancia D y acostarse con ella, Arctor y la mujer están durmiendo cuando se produce una escena alucinatoria en la que Bob se gira en la cama para descubrir que la que yace junto a él es Donna. Asustado, da un respingo y al encender la luz vuelve a ser la chica la que duerme a su lado.
22. Arctor está mirando las imágenes de esa noche en los monitores cuando ve cómo la chica con la que se acostó se transforma en Donna directamente ante sus ojos.
23. Tras un aumento considerable de la paranoia producida por las drogas, Fred/Arctor es finalmente ingresado para su rehabilitación en Nueva Senda, donde tras ser rebautizado como “Bruce” descubre que ellos son los productores y distribuidores principales de Sustancia D.

### **3.4.3 Contexto**

#### **3.4.3.1 Apuntes biográficos para acercarse a la obra de Philip K. Dick**



Brillante profeta de la literatura de ciencia-ficción, el universo creado por la mente de Philip K. Dick trasciende los límites del género para adentrarnos en territorios de nuestra consciencia que permanecen ocultos tras el muro de la cordura y, por tanto, somos incapaces de percibir por nosotros mismos. Su delirante pánico hacia los mecanismos ocultos que el poder establecido utiliza para vigilarnos y controlarnos se convirtió en una obsesión permanente que alimentó su creciente paranoia durante toda

su existencia y, en combinación con grandes dosis de anfetaminas y otras sustancias, fue el motor que mantuvo activa su desbordante imaginación para concebir algunas de las más grandes cimas de la narrativa “distópica” del siglo XX, como *El hombre en el castillo* (1962), *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* (1965), *Ubik* (1969), *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* (1974) o *Una mirada a la oscuridad* (1977). El carácter profundamente visionario de la prosa de Philip K. Dick, unido a esa extraña fusión entre la ambientación *pulp* y el trasfondo kafkiano que se desprende de sus historias, imprimen una personalidad indiscutible a su profusa producción literaria, compuesta por 36 novelas y 121 relatos. Sin embargo, estos mismos logros son los que le desterraron al restringido ámbito de la ciencia-ficción e impidieron que su obra fuera reconocida por los vigilantes de la “alta cultura” hasta después de su temprana muerte.

Philip Kindred Dick vio sus primeros rayos de luz el 16 de diciembre de 1928 en Chicago (Illinois), y su existencia estuvo profundamente marcada desde sus inicios por la desaparición de su hermana melliza Jane, que falleció por desnutrición a las pocas semanas de nacer (Carrère, 2002, p. 11), así como por la temprana ausencia de la figura paterna a consecuencia del divorcio de sus padres, cuando Phil contaba sólo cinco años. Phil K. Dick se convirtió, así, en hijo único y fue criado por su madre en la ciudad de Berkeley (California), donde transcurrieron sus años de juventud. Ya en su pre-adolescencia, manifestó una fuerte melomanía que le llevo a convertirse en todo un experto en música clásica, capaz de identificar escuchando solo unas pocas notas cualquier ópera, sinfonía o concierto que sonara. Asimismo, desarrolló una gran afición por las revistas ilustradas y por los relatos de Edgar Allan Poe y H.P. Lovecraft, autores que inspiraron los primeros textos que escribió durante estos años. Además, su gran destreza como mecanógrafo le resultó de gran ayuda para poner sobre el papel todas aquellas historias que brotaban de su imaginación de forma compulsiva (Carrère, 2002, pp. 13-20).

Tras un fugaz paso por la Universidad de Berkeley, donde conoció al poeta Robert Duncan, quien estimuló aún más sus inquietudes literarias, pasó un par de años como vendedor en una tienda de discos hasta que en 1952 publicó su primera historia y decidió dedicar sus esfuerzos de pleno a la literatura. El ambiente de la bohemia universitaria que frecuentó en esta época favoreció su acercamiento a autores no vinculados al género fantástico como James Joyce, Franz Kafka, Ezra Pound, Ludwig

Wittgenstein y Albert Camus, cuyos planteamientos existencialistas le dejaron un profundo poso que terminaría impregnando sus propios escritos de ciencia-ficción (Carrère, 2002, pp. 20-24).

En los años 50, las secuelas que la Segunda Guerra Mundial había dejado en los combatientes estadounidenses trataron de ser sepultadas por la imposición del *American way of life*, y la llegada de la llamada “era atómica” se manifestó en la explosión de la Guerra Fría, que propició un clima de conspiración y paranoia cuya consecuencia más mediática fue la tristemente célebre “caza de brujas” emprendida por el senador Joseph McCarthy. Sin embargo, esta sensación de desconfianza que se instaló en el seno del pueblo americano resultó tremendamente propicia para que la ciencia-ficción diera un paso al frente y surgieran una serie de autores como Robert Sheckley, Fredric Brown y Richard Matheson, entre otros, que hicieron posible una literatura de género más comprometida y mucho más crítica con el sistema establecido. Fue en este ambiente de crispación soterrada cuando Philip K. Dick optó con absoluta convicción por entregar todos sus esfuerzos a convertirse en un auténtico escritor.

Esta decisión, sin embargo, le llevó a malvivir escribiendo innumerables relatos para revistas *pulp* bajo pseudónimo, además de seis novelas de ciencia-ficción que apenas le reportaron beneficios, pero que le sirvieron para aprender el oficio y le otorgaron cierto nombre dentro del mundillo (Carrère, 2002, pp. 25-31). Por tanto, la década de los 50 fue dura en lo económico y en lo social para Phil K. Dick, si bien es cierto que resultó fundamental para definir su peculiar idiosincrasia como escritor y como ser humano, pues fue durante estos complicados y prolíficos años de formación cuando comenzó a desarrollar muchos de los temas que fraguarían su imaginario personal, ayudándole así a gestar su voz como autor. Sin embargo, las dificultades económicas y, sobre todo, la indiferencia que la industria editorial mostraba por sus trabajos menos afines al género de la ciencia-ficción, así como el temor a encasillarse como escritor *pulp*, hicieron mella en su ego y le hicieron replantearse su carrera literaria. Sumido en plena crisis personal y creativa, fue el descubrimiento del *I Ching*, al que llegó a través de su idolatrado Carl Gustav Jung<sup>64</sup> (Carrère, 2002, p. 67), lo que le

---

<sup>64</sup> “En 1960 yo estaba interesado en Jung. Jung escribió la introducción a la traducción de Wilhelm Baines del *I Ching*, y descubrí una referencia en...no estoy seguro. Creo que la descubrí en una lista de los escritos de Jung, y pedí el *I Ching*. Y luego de leerla me interese en el *I Ching*.[...]No tenía el menor

proporcionó las herramientas necesarias para enfrentarse con renovadas fuerzas y seguridad en sí mismo a la creación de la que iba a ser su novela con más repercusión hasta ese momento y, aún hoy, uno de sus libros más celebrados (Carrère, 2002, pp. 70-71).

La aparición de *El hombre en el castillo*, que reinventó el subgénero de la novela ucrónica, planteando un universo alternativo en el que Dick especula sobre cómo se habría desarrollado la Historia si las Fuerzas del Eje encabezadas por los nazis hubieran vencido a los aliados en la Segunda Guerra Mundial, indudablemente marcó un importante punto de inflexión en su carrera literaria gracias al éxito crítico que le proporcionó recibir el premio Hugo en 1963 (Carrère, 2002, p. 80). Sin embargo, el reconocimiento de Philip K. Dick no trascendió el ámbito de la ciencia-ficción<sup>65</sup> (Carrère, 2002, p. 94) y, pese a que no dejó de escribir y publicar durante todo su vida, su obra se mantuvo siempre en la periferia de la literatura de género donde, eso sí, fue considerado un escritor de culto venerado por un buen número de seguidores. Esta nueva condición, otorgó a Philip una renovada confianza en sí mismo que le permitió abandonar las restricciones genéricas que todavía se percibían en su obra de los 50, gozando así de una mayor libertad creativa para dar rienda suelta a su imaginación.

Asimismo, durante los años 60, la contracultura lo asumió como una suerte de visionario “lisérgico” abrazándose al subtexto contestatario que se desprendía de sus novelas de naturaleza distópica (Carrère, 2002, pp. 125, 129 y 130), donde recurrentemente se exponía la utilización del control por parte del Estado del Poder Corporativo, ya fuera éste político o empresarial, para doblegar la conciencia crítica del ciudadano, y frecuentemente las alteraciones mentales producidas por las drogas se utilizaban como recurso para cuestionarse la realidad. Más tarde, la llegada de Richard Nixon a la Casa Blanca marcó el comienzo de una etapa oscura en la historia de los EEUU que confirmó los malos augurios de Phil K. Dick, que asumió su condición de

---

*interés en la sinología, pero me enganchó de inmediato, después de leer la introducción de Jung, y empecé a utilizarlo enseguida.”* (Dick, 1979, pp. 192-193).

<sup>65</sup> Sirvan estas palabras expresadas por Umberto Eco en su ensayo *Apocalípticos e integrados* (1965) como ejemplo del concepto reduccionista que los representantes de la alta cultura tenían sobre la ciencia-ficción: “La ciencia-ficción es “literatura de consumo” y, por tanto, no es juzgada (a no ser por artificio esnobista) según los criterios aplicables a la literatura de experimento y de investigación. Basada en un mecanismo de la acción apto para provocar cierto efecto inmediato, la narrativa de ciencia-ficción tiene su fundamento en el empleo de algunos mitologemas. La universalidad de estas “situaciones” y de estos problemas es la condición primaria del funcionamiento de una trama” (Eco, 2009, p. 351).

“genio iluminado” y pasó a representar su papel con vehemencia. Fue en esta etapa de madurez cuando Philip K. Dick, ya transformado en gran escritor del género, publicó algunas de sus obras más importantes, como *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* y *Ubik*.

Fue precisamente en los 60, una década en la que el LSD estuvo omnipresente en la sociedad norteamericana, cuando se produjo el primer contacto de Philip K. Dick con las drogas psicodélicas. Como muchos otros que mostraron interés en la cultura lisérgica, se introdujo a nivel teórico leyendo *Las puertas de la percepción*, el célebre ensayo de Aldous Huxley, editado en 1954 (Huxley, 1977), donde se documentaban las posibilidades que ofrece la mescalina de permutar las capacidades perceptivas del individuo para hacernos llegar a niveles de consciencia más elevados (Carrère, 2002, p. 84). Las posibilidades narrativas que brindaban los efectos del LSD a un autor obsesionado por indagar en los vericuetos más ocultos de la mente humana eran infinitas. En tanto se planteaba como una droga capaz de mostrarnos otras realidades y transportarnos a otros mundos, otorgaba a Philip K. Dick una gran libertad para incluir digresiones filosóficas y arrebatos místicos que tenían como fin condimentar el cuerpo principal del relato (Carrère, 2002, pp. 130-131). En este sentido, su obra más representativa fue, sin duda, *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*, fantasía de tintes mesiánicos en la que Dick expone un futuro donde el uso de drogas se ha consolidado entre la población como placentero sustituto de una inmisericorde realidad que resulta insoportable.

Sin embargo, y pese a que en los años 60 él mismo se encargó de potenciar la imagen de gurú psicodélico que le habían atribuido los medios (Carrère, 2002, p. 183), en la siguiente década reconoció que sus conocimientos sobre el LSD cuando escribió aquella su gran obra sobre drogas eran fundamentalmente teóricos. No obstante, la tendencia natural de la mente de Philip K. Dick a la fabulación y la paranoia, que como descubrió cuando probó el LSD, le convertían en un sujeto idóneo para un “mal viaje”, suplieron esta carencia para crear algunas de las imágenes más vividas sobre la experiencia psicoactiva que se han plasmado en letra impresa, e incluso prefiguró algunas secuelas de la droga aún no conocidas entonces. Así lo explicaba el autor:



*“No he tomado mucho ácido. No me levantaba a la mañana y me dejaba caer de cabeza en el ácido. Me asombro cuando leo las cosas que acostumbraba decir al respecto en las frases de contratapa de mis libros. Yo mismo escribí esto: “He estado experimentando con las drogas alucinógenas para descubrir la realidad inmutable debajo de nuestras ilusiones”. Y ahora digo “¡Jesucristo!” Todo lo que descubrí con el ácido era que estaba en un lugar del que quería salir cuanto antes. No me pareció más real que cualquier otra cosa; sólo me pareció más horrible.*

*No conozco ningún efecto del LSD sobre mi estilo. Siempre es posible que haya tenido un efecto que yo no conozco. En primer lugar, uno no puede escribir nada cuando está en un viaje. Una vez hice una página en un viaje de ácido, pero estaba en latín, y un trocito en sánscrito, y no hay mucho mercado para eso. La página no encaja con mi obra publicada. Por ejemplo, mi novela Los tres estigmas de Palmer Eldritch trata sobre un viaje de ácido terriblemente malo, por así decir. La escribí antes de haber visto el LSD. La escribí a partir de una descripción que había leído sobre el descubrimiento del LSD y el tipo de efecto que tenía. Así que si ésa, que es mi novela más importante de tipo alucinógeno, se produjo sin que hubiera tomado nunca LSD, entonces diría que incluso mi obra posterior al LSD que incluye alucinaciones podría haber sido escrita fácilmente sin tomar ácido.  
[...]*

*¿Recuerdan lo que ocurría en Los tres estigmas de Palmer Eldritch cuando tomaban aquella droga? Era horrible, ¿verdad? Era tan maligno que ponía a prueba mi capacidad de imaginar el mal. Y dejar de tomar la droga no les hacía ningún bien porque tenían flashbacks. Y en esa época nadie sabía que el LSD iba a producir flashback. Se me había ocurrido que el horror definitivo sería que sacaras la droga alucinógena, adictiva, de tu organismo y que dijeras “Bueno, ahora estoy de vuelta en el mundo real”. Y de pronto un objeto monstruoso del mundo alucinógeno cruzaría el piso y te darías cuenta que no habías regresado. Y eso es lo que le ocurrió a mucha gente que tomaba*

*ácido. Fue una profecía accidental de parte mía”* (Dick, 1979, pp. 199-200).

Por su parte, la llegada de la década de los 70 y, sobre todo, la detonación del escándalo Watergate, fueron el espaldarazo definitivo que necesitaba la delicada mente de Phil, sobre la que siempre sobrevoló el fantasma de una posible esquizofrenia, para ver sus sospechas ratificadas y sumergirse de lleno en un estado permanente de paranoia potenciado por el abuso continuado de anfetaminas y LSD. Fue durante estos años, así, cuando Philip K. Dick se adentró de manera más intensa en el mundo de las drogas, convirtiendo su casa en una auténtica “ratonera” por la que pululaban todo tipo de *freaks* y adictos que más tarde serían retratados en el mundo distópico de *Una mirada a la oscuridad*. Esta época de excesos estuvo acompañada de un continuo y descontrolado fluir de gente relacionada con el mundo de la droga que entraba y salía a su antojo de la casa de Dick.

De esta manera, tras descubrir un día que su casa había sido asaltada y el enorme archivador metálico donde guardaba sus documentos reventado con el fin de robar sus papeles, la habitual tendencia a la paranoia del escritor se vio multiplicada por mil y, en vez de pensar que lo más probable era que el robo hubiera sido obra de alguno de los drogadictos que rondaban por su casa, se obsesionó con la idea que alguna agencia gubernamental le estaba vigilando. Más tarde, en un momento de lucidez, el propio Dick se replanteaba si era posible que hubiera sido él mismo quien, en un estado de enajenación mental que achacaba a las drogas y a su presunta esquizofrenia, había entrado en su casa y revuelto sus cosas (Carrère, 2002, pp. 189-191, 216). Precisamente, la sombra de esta duda y las sospechas de conspiración impuestas desde la Administración Nixon fueron el caldo de cultivo donde germinó la idea para el argumento de *Una mirada en la oscuridad*, que parte de un planteamiento que, como es habitual en la obra de Phil K. Dick, refleja sus eternas preguntas acerca del concepto absoluto de realidad y lo maleable que resulta la propia identidad (Carrère, 2002, pp. 213-216).

En esta ocasión, Dick expone sus recurrentes conjeturas a través de la historia de un agente de narcóticos infiltrado al que sus superiores encargan la misión de investigarse a sí mismo sin tener consciencia de ello. El policía antidroga termina

siendo fagocitado por el adicto al que debe representar en el ejercicio de su trabajo, haciendo así que la frontera entre simulación y realidad se diluya en un territorio mental ambiguo, donde la identidad del individuo se cuestiona de manera continuada. Este sentimiento bipolar del personaje se corresponde con la conocida hipersensibilidad de Philip K. Dick para experimentar extraños desdoblamientos en su propio ser. Y aunque es cierto que, como le ocurre a Fred/Bob Arctor en el libro, en ocasiones el escritor era capaz de disociar estas conductas divergentes que convivían en su personalidad, el mismo hecho de intentar racionalizarlas potenciaba esa perenne paranoia que le acompañó durante buena parte de su existencia. Quizás, la más acertada descripción de esa sensación de desasosiego que produce plantearse dudas sobre quién es uno mismo sea la que el propio Dick plasmó a través de los pensamientos de su *alter ego* literario:

*“Bob Arctor pensó para sí, ¿Cuántos Bob Arctor hay? Un jodido y extraño pensamiento. Dos que se me ocurran, pensó. El que se llama Fred, que observa al otro, llamado Bob. La misma persona. ¿O no? ¿De verdad Fred y Bob son la misma persona? ¿Alguien lo sabe? Si alguien lo supiera debería ser yo, puesto que soy la única persona del mundo que sabe que Fred es Bob Arctor. Pero, pensó, ¿quién soy yo? ¿Cuál de ellos soy yo?”* (Dick, 2006, p. 97).

Por tanto, la esquizofrenia derivada del abuso de drogas y el control que ejercen los mecanismos del poder en una sociedad obsesionada con la vigilancia, temas típicamente dickianos, se instalan en el centro mismo de esta novela. Concebida por Philip K. Dick tras un largo periodo de intensa inmersión en la drogadicción, a consecuencia del cual tuvo una crisis mental que le llevó a ingresar voluntariamente en un hospital psiquiátrico, donde comenzó un tratamiento de desintoxicación (Carrère, 2002, pp. 200-205), tras su pátina de ciencia-ficción distópica *Una mirada a la oscuridad* es una novela de tintes claramente autobiográficos, que refleja con gran convicción y crudeza el ambiente de la droga desde dentro. En este sentido, suscribimos plenamente las siguientes palabras sobre *A Scanner Darkly*, que consideramos pueden adscribirse también a su adaptación cinematográfica:

*“[...] una novela casi documental sobre los terribles efectos de la droga, tanto más convincente al estar escrita desde dentro, por alguien*

*que ha experimentado lo que describe, y que ha perdido a muchos de sus mejores amigos a través de la locura y la muerte por drogadicción. Por la debilidad de los elementos de ciencia-ficción puede considerarse una novela a secas, fuera del género, que mezcla elementos trágicos y cómicos y posee una fuerza moral poco común en la literatura norteamericana” (Gandolfo, 1979, p. 219).*

Al ser una obra concebida por un adicto disidente, si bien es capaz de transmitir con verismo la fascinación que la droga tiene sobre quien la consume, muestra un especial interés por retratar la degradación mental y física derivada de la adicción. Sin embargo, el libro no es, ni mucho menos, una proclama sobre las terribles consecuencias que acarrea el uso de drogas lanzada por Dick desde su recién estrenada atalaya de drogadicto rehabilitado que, para más inri, se había convertido al cristianismo. Al contrario, la novela es una denuncia feroz a un régimen fundamentado en la vigilancia que, además, está dispuesto a sacrificar voluntades para conseguir sus objetivos:

*“[...] es sobre un agente secreto que toma droga para ocultar su tarea y la droga le daña el cerebro progresivamente, y lo convierte en un adicto. El libro lo sigue hasta el fin, cuando su cerebro está tan dañado que ya ni puede limpiar ollas y sartenes en un centro de rehabilitación” (Dick, 1979, p. 200).*

En este sentido, es tremendamente revelador el nombre que los drogadictos dan a la llamada “Sustancia D”, entendiendo los efectos que ésta produce como una especie de visión alternativa de la muerte que no supone el fin definitivo, sino un encapsulamiento del tiempo y las experiencias vitales que convierten la existencia en una pesadilla ralentizada (Palmer, 2003, p. 177); la muerte lenta es, por tanto, una opción (anti)vital que se plantea como alternativa sintética para intentar eludir las restricciones de una sociedad plenamente intervenida por el poder establecido, en la que los mecanismos del control han impuesto un sistema alienado. Resulta interesante remarcar aquí la importancia del traje “mezclador” de combate que los agentes utilizan para pasar desapercibidos, como potente metáfora visual de la pérdida de identidad que, si bien resulta ilustrada a un nivel específico por la esquizofrénica labor del detective,

en un plano más general representa la capacidad del poder establecido para anular la consciencia del individuo, introduciéndole en el epicentro de una masa anónima.

De esta manera, Dick inaugura con *Una mirada en la oscuridad* una etapa en la que se impone, quizás en mayor medida que en sus obras precedentes, un importante grado de introspección, cuya consecuencia es la utilización directa de sus más recientes experiencias personales en la elaboración de la historia. Sirvan estas declaraciones del autor para entender mejor el fuerte grado de implicación emocional que volcó en este libro y el grado de trascendencia que, ya incluso antes de ser publicado, reconocía que tendría dentro de su bibliografía:

*“En él incluí a mis amigos, todos los que ahora están muertos o locos por la droga, sentados riéndose y hablando, y después todos se volvieron locos, y murieron. Escribirlo me destrozó el corazón, leerlo me destrozó el corazón, corregir las galeras me destrozó el corazón. Corregí las galeras hace dos semanas, y después de hacerlo lloré durante dos días<sup>66</sup>. Cada vez que lo leía lloraba. Y creo que es una obra maestra. Creo que es mi única obra maestra. No la única obra maestra que escribí hasta ahora sino mi única obra maestra porque es un libro único”* (Dick, noviembre 1979, p. 201).

Otro de los momentos trascendentales que marcaron a fuego la existencia de Phil K. Dick sucedió cuando, tras haber recibido una fuerte dosis de pentotal sódico durante una visita al dentista para sacarse una muela del juicio, creyó ser iluminado por un rayo rosa que le conectó directamente con la divinidad. Esta revelación se produjo al vislumbrar en el cuello de la chica de la farmacia que le traía los analgésicos a casa, un símbolo compuesto por la intersección de dos semicírculos que representaban la figura de un pez y que él llamó “vesícula piscis”. Con toda seguridad, dicho nombre surge de la confusión de Dick entre el “ichtys” y el “vesica piscis”, dos símbolos cristianos que parten de formas similares (Carrère, 2002, pp. 220-221). Después de tener esta revelación, entre los meses de febrero y marzo de 1974, se apoderó de Philip un

---

<sup>66</sup> Estas declaraciones fueron publicadas originalmente en 1976, cuando el libro todavía no había visto la luz pública.

arrebató místico durante el cual tuvo una serie continuada de visiones en las que se comunicaba con una fuente divina de conocimiento de origen extraterrestre, a la que denominó VALIS (Vast Active Living Intelligence System)<sup>67</sup>. Por las fechas en las que tuvieron lugar estas visiones, el iluminado escritor las bautizó como “2-3-74”.

Dick atribuía a uno de estos contactos con VALIS uno de los hechos más extraordinarios de su vida. La cuestión es que estando su hijo de pocos meses enfermo, Philip K. Dick intuyó de manera repentina (según su propia versión VALIS se lo comunicó mientras escuchaba la canción *Strawberry Fields Forever* de The Beatles) que la dolencia que aquejaba al pequeño era exactamente una hernia inguinal derecha estrangulada<sup>68</sup>. Lo realmente sorprendente es que al llevarlo al hospital comprobaron que su diagnóstico era correcto, pudiendo salvar así la vida del bebé. Hasta los más escépticos reconocen que este acontecimiento resulta difícil de explicar de manera racional. Robert Crumb, el genial autor del cómic *underground*, y creador de Mr Natural, Fritz el gato y los Freak Brothers, plasmó gráficamente esta experiencia religiosa del autor en una historieta titulada precisamente “The Religious Experience of Philip K. Dick”, publicada originalmente en 1986 el nº17 de la revista *Weirdo* y que reproducimos a continuación<sup>69</sup>:

---

<sup>67</sup> En las traducciones que se han hecho de la obra de Philip K. Dick al castellano, el acrónimo utilizado es SIVAINVI (Sistema de Vasta Inteligencia Viva).

<sup>68</sup> Así narra este revelador momento Emmanuel Carrère en su biografía sobre el autor: “*Dick meditaba en el sillón con los ojos cerrados, escuchando Strawberry Fields Forever de los Beatles. Al escuchar la frase: “Going through life with eyes closed...”, un destello de luz rosa deslumbrante le traspasó los párpados. En seguida advirtió que le habían transmitido una información vital, se levantó y entró tambaleándose en la habitación de Christopher, donde Tessa le cambiaba los pañales al niño. Con la voz inexpressiva que se había acostumbrado a oír brotar de él en ocasiones, dijo:*

*-Tess. Christopher tiene una malformación congénita.*

*-Pero si el doctor ha dicho que no tiene nada.*

*-Tiene la hernia inguinal derecha estrangulada. Ya le ha bajado a la bolsa escrotal. La membrana ha cedido. Tenemos que hacerlo operar inmediatamente”* (Carrère, 2002, p. 243).

<sup>69</sup> En nuestro país, esta traslación de la revelación mística de Dick a viñetas apareció por primera vez en *El Vibora*. La edición más reciente la podemos encontrar en *Crumb: Obras Completas, 3: La historia de mi vida*. (Ediciones La Cúpula, Barcelona, 2004).

# THE RELIGIOUS EXPERIENCE OF PHILIP K. DICK

COLLECTOR CALIFORNIA MARCH 1974. I HAD A WISDOM TOOTH EXTRACTED. THEY GAVE ME A MENDOUS AMOUNT OF SODIUM PENTOTHAL. I CAME HOME AND WAS IN GREAT PAIN. HE HADN'T GIVEN ME ANY PAIN MEDICATION AND MY WIFE CALLED THE PHARMACY.

"I WAS IN SUCH PAIN THAT I WENT OUT TO MEET THE GIRL WHEN SHE CAME. SHE WAS WEARING A GOLDEN FISH IN HER PROFILE ON A NECKLACE. THE SUN STRUCK IT AND IT SHONE, AND I WAS DAZED BY IT."

PHILIP K. DICK WAS A WRITER OF SCIENCE FICTION. IN 1952 HE DIED SUDDENLY OF A STROKE. HIS BOOKS OFTEN DEALT WITH THE ILLUSORY QUALITY OF REALITY AS WE KNOW IT. IN 1954, PHILIP DICK SAW A VISION OF THE APOCALYPTIC AND SPENT THE REST OF HIS LIFE TRYING TO UNDERSTAND WHAT HE HAD EXPERIENCED. WAS IT THE ONSET OF ACUTE SCHIZOPHRENIA? OR WAS IT A GENUINE MYSTIC REVELATION? THERE ARE DIFFERENT OPINIONS.

"FOR SOME REASON I WAS HYPNOTIZED BY THE GLEAMING GOLD FISH. I FORGOT MY PAIN, I FORGOT THE MEDICATION, I FORGOT WHAT WAS THERE. I JUST KEPT STARRING AT THE FISH SIGN."

"WHAT DOES THAT MEAN? I ASKED HER. THE GIRL TOUCHED THE GUMMERING GOLDEN FISH WITH HER HAND AND SAID, THIS IS A SIGN WORN BY THE EARLY CHRISTIANS. SHE THEN GAVE ME THE PACKAGE OF MEDICATION."

"IN THAT INSTANT AS I STARRED AT THE GLEAMING FISH SIGN AND HEARD HER WORDS, I SUDDENLY EXPERIENCED WHAT I LATER LEARNED IS CALLED ANAMNESIS - A GREEK WORD MEANING, LITERALLY, 'LOSS OF FORGETFULNESS'."

"I REMEMBERED WHO I WAS AND WHERE I WAS. IN AN INSTANT, IN THE TWINKLING OF AN EYE, IT ALL CAME BACK TO ME. AND NOT ONLY COULD I REMEMBER IT BUT I COULD SEE IT. THE GIRL WAS A SECRET CHRISTIAN AND SO WAS I. WE LIVED IN A HOUSE OF DEDICATION BY THE ROOMS. WE HAD TO COMMUNICATE IN CRYPTIC SIGNS. SHE HAD JUST TOLD ME ALL THIS, AND IT WAS TRUE."

"I SAW THE WORLD AS THE WORLD OF THE ANDRSTOLIC CHRISTIAN TIMES OF ANCIENT GREECE, WHEN THE FISH SIGN WAS IN USE."

"IT ONLY LASTED A FEW SECONDS. I WENT IN AND TOOK THE PAIN MEDICATION. I WAS HEMORRAGING. I WAS BLEEDING BADLY, IN GREAT DISCOMFORT."

"AND THEN A MONTH LATER, IT ALL BEGAN TO SLEEP THROUGH. I HADN'T ANY MORE. I COULDN'T HOLD IT BACK. THE TRANSFORMATION OCCURRED AND IT STAYED FOR A YEAR. I SAW THE WORLD UNDER THE ASPECT OF THE CHRISTIAN APOCALYPSE."

"IT WASN'T LIKE AN ALTERNATE REALITY. IT WAS LIKE WHAT I CALL 'TRANS TEMPORAL CONSISTENCY.' IT WAS AN ETERNAL TRUTH LIKE PLATO'S IDEAL WORLD, WHERE EVERYTHING WAS ALWAYS HERE AND ALWAYS NOW, AND HAD BEGUN THERE AND WOULD BE THERE ANYWAY."

"BUT THERE WAS SOME KIND OF DYNAMISM, WHERE IT WASN'T STATIC. THERE WAS SOME KIND OF TIME, BUT IT WAS A DIFFERENT KIND OF TIME - A DREAM TIME, WHERE THE DEEDS OF HEROES OCCURRED. IT WAS SOME KIND OF MYTHOLOGICAL 'QUALITY'."

"I WAS ABLE TO FUNCTION PERFECTLY. I WASN'T PSYCHOTIC. I WAS ABLE TO HANDLE ALL MY BUSINESS - IN FACT I HANDLED IT BETTER. I HADN'T SCREAMED UP."

"IT INVADDED MY MIND AND ASSAULTED CONTROL OF MY MOTOR CENTERS AND DID MY ACTING AND THINKING FOR ME. I WAS A SPECTATOR TO IT... THIS MIND INTRUSION BECAME VERY REAL. I HAD MEMORIES DATING BACK OVER THIRTYTHOUSAND YEARS. IT FELT LIKE I HAD BEEN HERE BEFORE. I HADN'T ANYTHING THAT I DIDN'T SEEM TO KNOW."

"I IMMEDIATELY SET ABOUT PUTTING MY AFFAIRS IN ORDER. IT FIRED MY AGENT AND MY PUBLISHER. MY AGENT WAS IMPRESSED BY THE FACT THAT BECAUSE OF THE TRANSCENDENT PRESSURE THIS MAN PUT ON PEOPLE, IN MY BUSINESS I MADE QUOTE A LOT OF MONEY YERAPUD. I BEGAN TO GET CHECKS FOR THOUSANDS OF DOLLARS - MONEY THAT WAS OWNED BY ME."

"I DON'T WANT TO INCLUDE MY WIFE IN THIS. SHE WAS A WITNESS ON ONE OCCASION. THERE WASN'T ALL THAT INFORMATION ABOUT THE LITTLE BOY'S BIRTH DEFECT. SHE WAS TRANSFERRED TO ME. SHE SAW ME SITTING THERE LISTENING TO THE BEATLES RECORDED ON THE PHONOGRAPH."

"HE WOULD HAVE DIED. HE WAS IN IMMINENT PERIL. IT WAS JUST A MATTER OF TIME, ONLY A MATTER OF TIME... SO I WAS SITTING THERE LISTENING TO 'STRAWBERRY FIELDS FOREVER' WITH MY EYES SHUT, WHEN ALL OF A SUDDEN THIS TREMENDOUS LIGHT HIT ME."

"LITERALLY, IN THE SENSE I SAW THE LIGHT. I WAS BUNCHED... THOSE ARE JESUS CHRIST. WHAT'S HAPPENING? I'M BLEEDING MY HEAD HERE. I CAN'T SEE NOTHING. ALL I CAN SEE IS PINK. A PHOSPHENE AFTER IMAGE, LIKE YOU SAY, WHEN A FLASHBULB FIRES OFF."

"ALL I COULD SEE WAS A PINK HAZE, AND THE WORDS OF THE BEATLES WERE NOT ALL COMING AROUND."

"I LEAPED UP... TESS WAS IN THE OTHER ROOM CHANGING CHRISTOPHER - I WALKED IN AND SAID 'TESS, HE'S GOT A BUBBLE OF FLUZ, AND IT'S GOING TO KILL HIM. WE'VE GOT TO GET HIM TO A DOCTOR!'"

"I WAS SO WORRY I COULDN'T EVEN DRIVE, SO SHE CALLED THE DOCTOR AND SAID IT WAS AN EMERGENCY."

"SHE CAME BACK AN HOUR LATER AND SHE WAS ABSOLUTELY FROZEN. SHE SAID 'HE DOES HAVE A RIGHT HERNIA, AND IT IS SOON TO BE THE SCROTAL SAC. I'VE GOT THE NAME OF A SURGEON. THE DOCTOR SAID HE CHECKED HIS SURGEONRY IMMEDIATELY.'"

"WE TOOK HIM INTO THE SURGEON'S THE NEXT DAY AND SOMEBODY SURGERY IMMEDIATELY. THE SURGEON SAID 'YOUR BUBBLE COULD HAVE DIED ANY TIME.'"

"BUT THAT WAS ONLY ONE THING THAT HAPPENED. THERE WERE LOTS OF OTHERS. THAT WAS ONE. I WOULD NOT BE SITTING HERE TALKING TO YOU TODAY IF THAT WHITE-GLOVED SHINY FIRE HADN'T COME AROUND AND ZAPPED ME - SHOOTING UP THE WALL AND THROUGH THE APERTURES OF THE DOORS..."

©1981 INTERVIEW WITH GREGG RICHMAN



“La experiencia religiosa” de Philip K. Dick trasladada al lenguaje del cómic por Robert Crumb.

Estas experiencias que tuvo el escritor durante aquel breve periodo de 1974 dejaron una huella tan profunda en él que le obsesionaron hasta el mismo día de su muerte, por lo que, desde que se produjo su primer contacto con VALIS, el autor decidió plasmarlas en un gran número de notas que aunó bajo el nombre de “Exégesis” para intentar explicarse a sí mismo la naturaleza de aquellas extrañas visiones religiosas<sup>70</sup>. De este modo, la imposibilidad de repetir estos encuentros con aquella divinidad extraterrestre sumió a Dick en un estado de continua inquietud que la redacción de la Exégesis intentaba mitigar (Carrère, 2002, pp. 252-266). Esta sensación de desamparo espiritual que le produjo verse privado del contacto con VALIS también la trasladó por escrito en este breve fragmento de *Una mirada a la oscuridad* donde Bob Arctor cuenta a Donna la historia de un tal Tony Amsterdam:

*“Después de ver a Dios se sintió muy bien, durante un año, más o menos. Y luego se sintió muy mal. Peor de lo que se había sentido nunca. Porque un día se le ocurrió, empezó a darse cuenta de que nunca iba a volver a Dios; durante el resto de su vida, décadas, quizá*

<sup>70</sup> Fragmentos de estos diarios fueron recopilados y publicados recientemente con el nombre de *The Exegesis of Philip K. Dick* (Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2011).



*cincuenta años, sólo vería lo que había visto siempre. Lo que vemos nosotros. Era mucho peor que si nunca hubiera visto a Dios. Me dijo que un día se volvió completamente loco; perdió la cabeza y empezó a maldecir y a romper cosas en su apartamento. Hasta rompió el equipo de música. Se dio cuenta de que tenía que seguir viviendo así, sin ver nada. Sin ningún propósito. Sólo un trozo de carne siguiendo una rutina, comiendo, bebiendo, durmiendo, trabajando, cagando” (Dick, 2006, p. 226).*

Finalmente, Philip K. Dick falleció el 2 de marzo de 1982 sin encontrar respuestas para aquella especie de abducciones mentales que le llevaron a pensar que sus propias novelas no eran ficciones, sino realidades paralelas que él había documentado en sus viajes interdimensionales. Poco después de su muerte, el estreno de *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), adaptación de su novela de 1968, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, reivindicó la obra de Philip K. Dick para el séptimo arte, sacándola así de los círculos de culto y exponiéndola a un público mucho más amplio. *Blade Runner* fue pionera en adaptar la obra del escritor americano al cine, siendo la primera de muchas películas basadas en sus novelas y relatos que se han hecho desde entonces, como *Desafío total* (*Total Recall*, 1990), de Paul Verhoeven; *Minority Report* (2002), de Steven Spielberg, y, por supuesto *A Scanner Darkly* (*Una mirada a la oscuridad*), que se suman a la película de Scott como quizás las más certeras adaptaciones cinematográficas de la obra de Dick.

### **3.4.3.2 Gestación y adaptación de *A Scanner Darkly* al cine**

Aunque de modo más escueto que en el caso de los dos films anteriores, ya que el trabajo de Linklater no conoció contratiempos demasiado notables en su desarrollo y evolución, también aquí comentamos brevemente algunos detalles de lo que supuso su gestación y rodaje. Richard Linklater llevaba preparando el guión para su adaptación de *A Scanner Darkly* desde 2001, año en que Steven Soderbergh y George Clooney adquirieron los derechos de la novela para su recién creada compañía productora Section Eight, pensando en el texano para hacerse cargo de escribir y dirigir el proyecto (Johnson, 2012, p. 96). De hecho, es muy probable que la referencia a Philip K. Dick que Linklater introdujo a modo de epílogo en *Waking Life* surgiera durante el mismo

proceso de documentación sobre la vida y obra del autor en que el cineasta estaba enfrascado para la elaboración de su guión, justo en la misma época de realización del otro film.

De este modo, Linklater comenzó el rodaje de *A Scanner Darkly* en mayo de 2004 y estuvo filmando durante seis semanas con los actores para captar las imágenes que posteriormente los animadores Tommy Pallotta y Bob Sabiston, que habían trabajado previamente con el director en *Waking Life*, utilizarían como referencia visual para llevar a cabo el proceso digital de rotoscopiado. Finalmente, dicho proceso se dilató más de lo esperado debido a que Sabiston, que además era el creador del software que permitía la conversión de los fotogramas reales en animación rotoscópica, fue sustituido como jefe de animadores. Estas dificultades hicieron que el estreno del film, inicialmente previsto para Septiembre de 2005, tuviera que retrasarse hasta Septiembre de 2006 (Johnson, 2012, p. 96).

Por otra parte, el proyecto de trasladar *Una mirada a la oscuridad* al lenguaje cinematográfico tenía un gran interés para Linklater debido a que, a diferencia del resto de adaptaciones de novelas de Philip K. Dick que se habían realizado hasta entonces para la gran pantalla, se trataba de una obra profundamente autobiográfica que se alejaba de los patrones clásicos de la ciencia-ficción asociados al escritor para adentrarse en terrenos más intimistas y más cercanos al universo personal del director (Johnson, 2012, p. 97). De hecho, de las numerosas adaptaciones cinematográficas que se han hecho sobre la obra de Philip K. Dick, *A Scanner Darkly* es muy posiblemente la que se sitúa más cercana a lo que pudiera ser un hipotético *biopic* sobre el escritor, si bien pasado por el filtro de la ciencia-ficción distópica (Benito, 15 de septiembre 2014). Al mismo tiempo, el libro recogía algunas de las mayores obsesiones de Dick, como el surgimiento progresivo de la vigilancia por parte de un estado totalitario (dicha obsesión siempre estuvo en la mente de Dick, pero creció a comienzos de los 70 a raíz del Watergate); la adopción de una actitud paranoica ante la posibilidad de ser vigilado por el gobierno y los problemas sociales y culturales asociados a las drogas. Asimismo, las reflexiones de Philip K. Dick acerca del funcionamiento del cerebro bajo los efectos de las drogas resultaban tan relevantes y ofrecían una visión tan inherentemente posmoderna que, en su día, llegó incluso a ser citado por Jean Braudillard en sus escritos sobre el tema (Johnson, 2012, p. 97).

A modo de curiosa coincidencia, además, no podemos dejar de mencionar que el mismo Terry Gilliam, otro de los cineastas objeto de nuestro estudio, también barajó la posibilidad de llevar al cine esta novela de Philip K. Dick, justo después de terminar *El rey pescador* (1991), e incluso estuvo previsto que Richard LaGravenese se encargara de escribir el guión. Sin embargo, finalmente el estudio no se mostró interesado en comprar la opción de los derechos del libro para realizar la versión cinematográfica por lo que Gilliam se vio obligado a abandonar el proyecto, hasta que varios años después lo retomase Linklater (Costa y Sánchez, 1998, p. 267).

### 3.4.3.3 Puntos de contacto entre Dick y Linklater

Richard Linklater es un cineasta tan camaleónico como particular. Surgido en los márgenes del cine más independiente, siempre ha preferido permanecer voluntariamente alejado de los centros neurálgicos de la industria cinematográfica norteamericana debido a su carácter inconformista. Desde sus primeros films, decidió establecer su base de operaciones en Austin (Texas), su ciudad natal, donde suele rodar sus proyectos más personales. Por otra parte, es capaz de combinar films personales de carácter más arriesgado, como pueden ser *Boyhood* (2014), *Waking Life* (2001) o *A Scanner Darkly* (2006), y esporádicos encargos que aparentemente tienen poco que ver con su universo fílmico, como *Escuela de rock* (*School of Rock*, 2003) o *Una pandilla de pelotas* (*The Bad News Bears*, 2005), pero que gracias a su buen hacer tras la cámara y a la elección de guiones solventes consigue llevar a su terreno con gran desenvoltura lo cual les otorga un carácter de divertimento que las desvincula de la inoperancia habitual de otros productos surgidos al amparo del *mainstream*.

Sin embargo, pese a esta evidente diversidad que observamos en su filmografía, Richard Linklater no es exactamente uno de esos cineastas posmodernos que, como ocurre con Danny Boyle o Michael Winterbottom, por poner dos ejemplos entre muchos, enlazan una película con otra sin plantearse dilemas autorales y son capaces de abordar las más diversas temáticas alterando además su estilo en pos de la estética del film en cuestión. No hay duda de que es grande la tentación de identificar a Linklater bajo el epígrafe de la “autoría líquida”, concepto sintomático de esta era posmoderna en la que la “teoría del autor”, tal y como la promulgaron los jóvenes críticos de *Cahiers*

*du Cinemá* en la década de los 50, ha perdido su razón de ser, siendo absorbida por una maraña de referencias culturales heredadas e imposiciones económicas adquiridas por parte de una industria hipercapitalista que, a diferencia de las grandes *majors* de la edad dorada de Hollywood, está regida por ejecutivos financieros a los que poco importa el séptimo arte. En este sentido, resultan reveladoras las palabras de Carlos Losilla al respecto:

*“A Richard Linklater no se le conoce como poseedor de una filmografía identificable. Ni siquiera eso. Hoy en día cualquier director, por mediocre que sea, acaba siendo identificado con sus películas, por lo menos por parte de un público, digamos, medio. En el caso de Linklater, no parece que sea el mismo cineasta aquel que acomete Antes de amanecer (Before Sunrise, 1995), Antes del atardecer (Before Sunset, 2004) y Antes del anochecer (Before Midnight, 2013), que aquel que realiza ya no Una pandilla de pelotas (Bad News Bears, 2005) sino Waking Life (2001) o A Scanner Darkly: Una mirada a la oscuridad (A Scanner Darkly, 2006), dos trabajos de animación adulta, por llamarla de algún modo. O aquel que se enfrenta a películas más industriales, diríase que a primera vista impersonales: Los Newton Boys (The Newton Boys, 1998), Me and Orson Welles (2008) o Bernie (2011). O aquel que hizo sus primeras películas: It’s Impossible to Learn to Plow by Reading Books (1988), Slacker (1991) o Dazed and Confused (1993), cuyo título original está tomado de una canción de Led Zeppelin pero que se estrenó aquí como Movida del 76. Algo tienen las películas de Linklater, pues, que facilitan este tipo de identificación con lo más comercial del cine de Hollywood, aunque luego no sean especialmente comerciales. Algo tienen que lo convierten en lo que ahora se llamaría un autor líquido, es decir, alguien que pasa de un tema a otro, de un estilo a otro sin detenerse en ninguno y sin importarle demasiado. Linklater no es eso, no obstante, sino alguien que siempre vuelve sobre sí mismo pero de un modo distinto al de la autoría que defendieron los cahieristas. Es otro tipo de autor, hasta el punto de que quizá no pueda llamársele así” (Losilla, julio 2013).*

No obstante, en el caso de Linklater, si bien su filmografía en ocasiones no resulta fácilmente reconocible en el sentido clásico que solemos atribuir al término “autor”, debido a su imbricada capacidad para adaptarse a las circunstancias que rodean a un determinado proyecto cinematográfico, subyace en sus películas, incluso en las más comerciales, un gusto por retratar lo que Brian Price (julio 2003) llama *idleness* (y que podríamos traducir como “ociosidad improductiva”, siempre entendiendo “improductiva” como una idea contrapuesta al concepto tradicional de productividad capitalista) que remite de manera persistente a un mismo cineasta. Además, está fascinación en torno a los momentos de reflexión que surgen del inmovilismo de sus personajes conecta plenamente con el vínculo que Phil K.Dick establece en *Una mirada a la oscuridad* entre la inactividad física y un pensamiento discursivo que, conjugado con la adicción a las drogas, degenera en paranoia.

Los mayores logros de la heterogénea filmografía de Richard Linklater se basan en su reinterpretación del concepto *baziniano* del cine como arte de la temporalidad, que convierte a sus personajes en figuras transitorias que habitan un espacio (el de la pantalla) circunscrito a una representación (la ficción cinematográfica) que intenta reflejar fragmentos de una realidad aparentemente objetiva. En este sentido, el propio Linklater ha expresado explícitamente su cercanía con las teorías del cine propuestas por Bazin precisamente a través del medio cinematográfico. Así, en *Waking Life*, Linklater introduce un elemento metacinematográfico (como es la película “The Holy Moment”) y, utilizando como canalizador de su pensamiento a otro cineasta, en este caso a su amigo Caveh Zahedi, reflexiona sobre cómo el cine trasciende la reproducción de la realidad ya que el acto cinematográfico en sí mismo es una realidad. De esta manera, Linklater reconoce su herencia *baziniana* según la cual la ontología del cine está directamente relacionada con el poder irracional que nos hace creer en la objetividad de la fotografía, pero además le añade la dimensión de tiempo que es un elemento que otorga un mayor realismo. En palabras del propio Bazin:

*“Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, representado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción. [...] En esta perspectiva, el cine se nos*

*muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica. El film no se limita a conservarnos el objeto detenido en un instante como queda fijado en el ámbar el cuerpo intacto de los insectos de una era remota, sino que libera el arte barroco de su catalepsia convulsa. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio” (Bazin, 2006, pp. 28-29).*

Este intento por parte de Linklater de captar (o mejor de reinterpretar) la realidad mediante un acercamiento que se fundamenta en una concepción radicalmente naturalista de la correspondencia entre el tiempo real y el cinematográfico tiene sus mejores ejemplos en la trilogía compuesta por los films *Antes del amanecer (Before Sunrise, 1995)*, *Antes del atardecer (Before Sunset, 2004)* y *Antes del anochecer (Before Midnight, 2013)* y, sobre todo, en *Boyhood (Momentos de una vida) (Boyhood, 2014)*. El grado de implicación que conlleva esta obsesiva tarea por parte del director texano a la hora de documentar las existencias de unos personajes que se niegan a desaparecer cuando finaliza el metraje termina por fagocitar a los propios actores, que no se limitan a representarlos, sino que intervienen directamente en su creación. De esta forma, los cambios físicos y las vivencias de los actores se transfieren a sus personajes estableciendo una suerte de agujero de gusano que diluye las fronteras tradicionalmente marcadas entre realidad y ficción.

Así pues, en estos trabajos Richard Linklater recurre al espacio cinematográfico para construir una especie de realidades alternativas que se van configurando a medida que transcurren los caminos vitales de sus actores. Podríamos afirmar, por tanto, que existe una clara tendencia a imbricar la ficción y la misma realidad componiendo así un(os) universo(s) paralelo(s) donde el peso específico del mundo real juega un papel fundamental para el desarrollo definitivo de los films resultantes. Si bien es cierto que el legado del concepto del arte cinematográfico propuesto por el crítico André Bazin resulta incuestionable en la propuesta de Linklater, no podemos dejar de percibir resonancias del propio Philip K. Dick en la manera que tiene el director de enfrentarse al proceso creativo. En este sentido, su adaptación de *Una mirada a la oscuridad* conjuga ambas influencias. De esta manera, la utilización de la animación rotoscópica, que algunos podrían interpretar como una huida respecto al realismo fotográfico que Bazin reclamaba como elemento inherente al cinematógrafo, se convierte en una

búsqueda del proceso técnico más adecuado para obtener un grado de verosimilitud expositiva que permita una mejor plasmación audiovisual del universo “alucinado” y paranoico planteado por Philip K. Dick. Por ende, el uso de la animación rotoscópica, que básicamente consiste en calcar el dibujo sobre el fotograma de imagen real previamente filmado, otorga un temblor a las líneas del diseño que, unido a la utilización de colores planos y saturados, permite a Linklater transmitir una sensación de imperfección técnica manifiestamente feísta que potencia sobremanera el componente de pesadilla desquiciada y el carácter incómodo que se desprende de la narración de Philip K. Dick.

En otro orden de cosas, no podemos dejar de observar una cierta relación entre aquellos pasajes de la novela de Philip K. Dick, en los que los personajes simplemente se dedican a divagar sobre su peculiar manera de percibir y enfrentarse al mundo, con determinados momentos de la filmografía de Richard Linklater, fundamentados precisamente en la cotidianidad de unos diálogos aparentemente inanes que terminan derivando hacia reflexiones mucho más profundas acerca del punto de vista que los personajes tienen sobre la vida. Por tanto, en nuestra opinión existe una vinculación emocional evidente entre la abstracción que se desprende del estado anímico de los personajes vitalmente desorientados que observamos, sobre todo, en films como *Slacker* (1991), *Movida del 76 (Dazed and Confused, 1993)* y *SubUrbia* (1996), pero también en la trilogía *Before* y en *Boyhood*, y la ciclótica dispersión con la que el grupo de adictos que rodean a Bob Arctor en la novela de K. Dick abordan sus inefables debates, en unos diálogos tan enajenados como lúcidos que muestran cómo los efectos de las drogas han anulado la percepción de todos los presentes, utilizando la confusión colectiva de los personajes como elemento cómico y buscando la desdramatización de un problema tan grave como es la adicción a las drogas. En ambos casos, las conversaciones desprenden un tono característico que combina el humor y la melancolía a la hora de exponer unas preocupaciones existenciales que, como la vida misma, conjugan lo dramático y lo ridículo.

Tanto en el ámbito formal como en el temático, por otro lado, *A Scanner Darkly* es heredera directa de *Waking Life*, película precedente de Linklater en la que utilizó por primera vez la animación rotoscópica. Las bondades cinemáticas de esta técnica le abrieron infinidad de posibilidades estéticas a la hora de componer un film que funciona

como una suerte de cascada onírica por la que fluyen diferentes grados de consciencia, mediante una sucesión de secuencias que fluctúan continuamente entre lo real y lo soñado, como un paseo por el subconsciente de su joven protagonista que supone, además, una proyección más que evidente de los intereses artístico-culturales y las dudas existenciales que habitan en el interior del propio Richard Linklater. Esta disolución de las fronteras entre sueño y realidad remite de manera clara a la clásica dicotomía entre posibles realidades paralelas que sustentan el corpus teórico de la narrativa de Philip K. Dick, y a su vez funciona como el equivalente onírico de una especie de viaje revelador en pos de alguna droga visionaria.

En este sentido, *Waking Life* es un film que también conecta directamente con el concepto teórico que fundamenta el “celuloide alucinado” aunque no trate explícitamente sobre drogas y por esta razón comparte con *A Scanner Darkly* mucho más que el uso de la rotoscopia como técnica para trasladar a imágenes sus historias. De esta manera, en ambas películas Linklater se cuestiona el concepto empírico de realidad para plantear debates existenciales abstractos a través de personajes excéntricos que representan diversos apartados del propio subconsciente. El discurso de éstos conjuga la claridad expositiva con una profundidad de contenido que se revela hiperlucida en sus planteamientos teóricos, de manera que el espectador realmente termina involucrándose intensamente en las disquisiciones que se van sucediendo.

Al suponer su primer ensayo con la animación rotoscópica y ser, en cierta medida, una película que goza de una mayor libertad narrativa, en tanto no se basa en ninguna obra literaria previa, sino que está concebida como un film-rio que fluye en beneficio de una experimentación basada en la prueba-error, formalmente *Waking Life* se muestra incluso más arriesgada de lo que será *A Scanner Darkly* algunos años después, e introduce algunos elementos, como la alteración morfológica de los personajes y su entorno según evoluciona la temática de su discurso, que serán esenciales para elaborar su posterior versión del mundo de Philip K. Dick. Asimismo, los personajes que el protagonista de *Waking Life* va encontrando en su deambular onírico (entre los que encontramos voces autorizadas que van desde filósofos como Robert C. Solomon y Louis H Mackey, a bioquímicos como Eamoon Healy, y cineastas como Caveh Zahedi y Steven Soderbergh) reflexionan sobre temas tan dickianos como son la neo-evolución del ser humano, la inteligencia artificial, la reencarnación, la



telepatía, los universos paralelos, los sistemas de control y la imposibilidad de ser libres, el replanteamiento de la propia identidad y lo dúctil que resulta el concepto de realidad.

Para terminar de atarlo todo, al final de la película, el personaje interpretado por el propio Richard Linklater cuenta precisamente una historia sobre el escritor americano que actúa como explícita declaración de intenciones: en ella, Linklater cuenta cómo, en un determinado momento de su vida, y seguramente en un estado de paranoia inducido por las drogas, K. Dick se percató de que las ficciones narradas cuatro años antes en su novela *Fluyan mis lágrimas, dijo el policía* se estaban haciendo realidad ante su atónita mirada. La elección de esta anécdota para cerrar el film no resulta en absoluto baladí ya que, además de no dejar el menor atisbo de duda sobre la influencia directa del pensamiento de Dick en la concepción de *Waking Life*, advierte, de manera tan profética como inconsciente, sobre la posibilidad de una posterior adaptación cinematográfica de *A Scanner Darkly*. Pero esta historia sobre Philip K. Dick, además, sirve a Linklater para enmarcar la tesis global de la película, según la cual el tiempo es una ensoñación y sólo existe un instante (la eternidad) que siempre permanece y al que hemos de renunciar constantemente hasta el día de nuestra muerte. Por otra parte, Linklater asume así su condición de demiurgo del film y manda despertar al protagonista y con él al espectador.

De esta manera, *Waking Life* no solo se nos presenta como el primer experimento de Linklater con la técnica de la animación rotoscópica, sino que trasciende el componente meramente formal para plantearse cuestiones que enlazan directamente con el imaginario de Philip K. Dick, configurándose como una especie de ensayo apócrifo a la obra del escritor que, asimismo, prefigura de manera indudable la futura adaptación de *A Scanner Darkly* realizada por el cineasta texano cinco años más tarde.

### **3.4.4 Elementos formales del film**

#### **3.4.4.1 Códigos visuales**

El film de Richard Linklater es una adaptación cinematográfica que no solo respeta la historia de la que parte de manera casi literal, sino que, muy probablemente debido al carácter directo que define la forma de hacer cine de su director, sabe trasladar

perfectamente al lenguaje audiovisual ese estilo espontáneo y sin correcciones que caracteriza la prosa descarnada de Dick. *A Scanner Darkly* exhibe una planificación con tendencia al uso de planos más bien cerrados (planos medios y primeros planos) en las escenas que se desarrollan en interiores (que son las que más abundan en el film), mientras que en las escenas de exterior (que normalmente suelen ser de transición y son más escasas) tiende a abrir el encuadre cediendo un mayor espacio al entorno de los personajes mediante el uso de planos más generales que, sin embargo, posteriormente tiende a encapsular dentro de los monitores que constantemente aparecen en el film.

El descubrimiento de estas pantallas añade un componente de reflexión meta-lingüística que actúa, además, como potenciador de la paranoia que se desprende de la sociedad distópica en la que viven los personajes. De esta manera, la secuencia inicial del film en la que un azorado Charles Freck se rasca compulsivamente mientras se ducha en su minúsculo apartamento para eliminar los bichos que cree tener por el cuerpo debido a las alucinaciones que le produce la Sustancia D, está construida a base de planos medios filmados desde un ángulo en picado o cenital (sobre todo durante el baño en la ducha) que se alternan con planos de detalle en los que se muestran diversas partes del cuerpo de Freck invadidas por los insectos, e incluso con planos más frontales y contrapicados ocasionales (como aquel donde vemos al personaje enmarcado desde el interior del mueble donde guarda los productos de limpieza), para transmitir la sensación de ansiedad y estrés que padece el personaje. Por su parte, la secuencia en la que Freck y Barris toman el coche para comprar un aerosol con la intención de fabricar cocaína es contemplada desde planos más generales, que se corresponden con el punto de vista de las cámaras que continuamente vigilan a los personajes, un elemento que, como decimos, también puede entenderse como una reflexión posmoderna acerca del concepto mismo de “representación cinematográfica”.







No podemos dejar de citar en este apartado la técnica de animación a través del rotoscopiado de fotogramas preexistentes, que resulta fundamental a la hora de considerar los elementos expresivos visuales de este film, pues produce un efecto trémulo que aporta un factor de extrañeza muy adecuado para el tema tratado. Igualmente, la rotoscopia como código visual permite una integración más natural de algunos efectos añadidos en posproducción que repercuten positivamente en la intencionalidad estético-perceptiva del film, como, por ejemplo, cuando se recurre al lenguaje del cómic mediante la introducción de globos en los que se visualizan los pensamientos y paranoias de los personajes (secuencia 3), o cuando descubrimos que lo que en realidad estamos viendo se corresponde con una grabación, poniendo de manifiesto las líneas de la textura de la cinta cuando la acción es pasada hacia adelante a mayor velocidad.

La secuencia en que Freck conduce su coche para encontrarse con Barris (secuencia 3), es una de aquellas en que Linklater utiliza los recursos lingüísticos del cómic para expresar el grado de paranoia que la Sustancia D ha producido en la mente de Freck, pero al mismo tiempo se muestra crítico con el Sistema denunciando el estado de control de la ciudad y el abuso policial. Linklater nos introduce en la acción alternando un plano general que muestra el exterior del coche de Freck circulando por la calle con un plano medio corto del personaje, que nos informa de que está alterado porque parece haber visto algo. Para volver otra vez a un plano general, en el que esta

vez aparecen el desvencijado coche de Freck y un vehículo policial con las sirenas puestas, inmediatamente corta de nuevo a un plano medio de Freck en el interior de su coche. De repente, observamos que en la esquina superior derecha del plano se forma uno de esos bocadillos en forma de nube característicos del cómic en el que comienzan a materializarse en imágenes los pensamientos paranoides de Freck: el bocadillo invade la pantalla y, de esta manera, nos introducimos en la mente alterada por las drogas del personaje. En este caso, los efectos de pos-producción añadidos durante el proceso de rotoscopiado, junto a la misma animación rotoscópica y el hecho de estar rodada cámara en mano, se revelan como elemento fundamental para mostrar al espectador los delirantes efectos de las drogas en pantalla.



Algo similar sucede durante la conversación entre Freck y Barris en la cafetería (secuencia 5). Pese a lo trascendente del tema que están tratando, estamos ante una secuencia en la que hay una marcada tendencia hacia lo cómico, debido principalmente a la divertida deriva paranoica que van adquiriendo los diálogos y a un momento de alucinación compartida entre los dos personajes masculinos, durante el cual Freck

visualiza atónito los lascivos pensamientos de Barris hacia la camarera, a la que imagina desnudándose mientras recita la carta. Linklater vuelve a recurrir aquí al recurso del bocadillo en forma de nube tan característico del cómic que había utilizado para mostrarnos los pensamientos paranoicos de Freck.



#### 3.4.4.2 Códigos sonoros

La utilización que Linklater hace de la banda sonora en *A Scanner Darkly* está destinada en todo momento a incrementar nuestra percepción como espectadores de la sensación de paranoia que tienen los personajes debido al uso continuado de drogas. De esta forma, lo absurdo de los diálogos que mantienen Bob Arctor y sus compañeros de adicción se complementa con la introducción de extraños sonidos y amplificaciones repentinas del sonido ambiente que se manifiestan, por ejemplo, en las alucinaciones auditivas que Freck padece durante la secuencia inicial. Asimismo, la música incidental de la película, en la que abundan los sonidos de theremin y otros sintetizadores, reproduce a través de diferentes ritmos y melodías los diversos estados por los que

pasan el protagonista y los demás personajes durante las diferentes fases de su proceso de adicción y, al mismo tiempo, remite de manera continuada a la condición fantacientífica que subyace en el género en el que se enmarca el film.

#### **3.4.4.3 Códigos sintácticos**

La película opta por una ordenación lineal del decurso fílmico que sigue el modelo expositivo de la novela que toma como punto de partida. De esta manera, solo aparece un único *flashback* en el que se hace referencia al pasado familiar del agente Fred antes de desarrollar su adicción a las drogas, confundiendo así su propia existencia con la de Bob Arctor. Existe además un componente meta-lingüístico ineludible que es introducido mediante la progresiva aparición de las imágenes que se reproducen en las pantallas de los escáneres. Este elemento, que se va incorporando de forma paulatina para ir incrementándose a medida que la esquizofrenia derivada del creciente deterioro que las drogas han producido en la mente del protagonista se va apoderando de su mirada, actúa como extrapolación auto-reflexiva de la confusión del mismo.

#### **3.4.5 Elementos formales del relato**

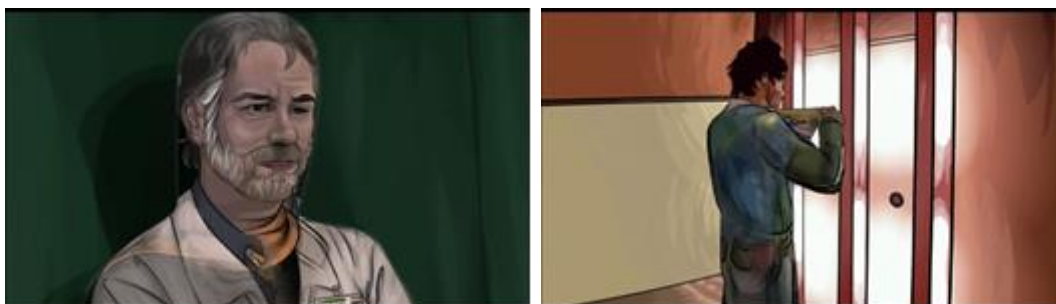
##### **3.4.5.1 Personajes**

El personaje principal es un agente llamado Fred (Keanu Reeves), *alter ego* de Philip K. Dick, que trabaja como infiltrado para una división del gobierno destinada a combatir una droga tremendamente adictiva llamada Sustancia D. En su primera aparición (secuencia 2), lleva puesto el “traje mezclador” que simboliza el carácter esquizofrénico de su trabajo como agente encubierto y la paulatina pérdida de identidad que conlleva desempeñar esa labor para la que debe convertirse en un adicto<sup>71</sup>. Asimismo, intuimos el talante disconforme del agente Fred al negarse a repetir el guión programado improvisando un discurso propio. Cuando, al término de la conferencia, se quita el traje “mezclador”, Linklater nos muestra la rutina que conlleva ese proceso de transformación a la hora de presentarnos esta otra identidad para hacernos plenamente partícipes, desde un primer momento, del desdoblamiento al que se somete el personaje

---

<sup>71</sup> Destacar aquí que, entre los innumerables cambios de forma del traje, podemos vislumbrar el rostro del propio Philip K. Dick.

a diario. Debido al tiempo que lleva ocultando su verdadera personalidad tras la de Bob Arctor, en efecto, Fred ha desarrollado una fuerte adicción a la Sustancia D como consecuencia de un consumo prolongado de drogas que inició en algún momento para mantener su coartada.



Fred/Arctor es, por tanto, un personaje ambiguo cuya confusión mental le hace vivir en una duda constante acerca de cuál es su auténtica personalidad. Este personaje se debate constantemente entre ambas versiones de sí mismo sin reconocerse en ninguna de ellas. El deambular continuo de Fred/Arctor entre estos dos estados de conciencia y su incapacidad para llegar a un convencimiento sobre su propio ser supone una certera representación el malestar característico del hombre posmoderno ante la pérdida de su individualidad. El deterioro gradual que la Sustancia D produce en el cerebro del personaje, en este sentido, crecerá de forma exponencial a la multiplicación del número de monitores en los que el personaje irá observando sus propios actos a partir de la mitad del film, desde una perspectiva espacio-temporal externa que le hará replantearse si esas acciones se corresponden con la consciencia que él tiene acerca de su auténtica identidad (Johnson, 2012, p. 98). De este modo, las realidades posibles aumentan a medida que la consciencia de Arctor sobre su propia noción de identidad se diluye.

Las diferentes realidades, que aunque siempre habían confluído en la figura de Fred/Bob Arctor se habían mantenido relativamente equidistantes, empiezan a converger más directamente a partir de la secuencia en que Hank explica a Fred cuáles serán las rutinas de sus nuevas labores de vigilancia (secuencia 15), pues es en este momento y no antes cuando este último comenzará a observar sus propias acciones como Bob Arctor desde una perspectiva inédita hasta entonces y, a consecuencia de ello, empezará a plantearse de forma más activa quién es él realmente. Comienza, por tanto, un periodo de descomposición existencial de Fred/Bob Arctor cuyo poliédrico reflejo se verá plasmado en las diversas imágenes de sí mismo que emiten las



innumerables pantallas de los escáneres que recogen continuamente sus movimientos (secuencia 16). Emmanuel Carrère expone una teoría en la que establece un interesante paralelismo a este respecto:

*“La trama del libro se decanta cuando sus superiores encargan a Fred que investigue a Bob Arctor, o sea, aunque ellos lo ignoran que se autoinvestigue. Dócil, Arctor esconde en su casa cámaras y grabadoras que funcionan continuamente. Era el sueño de Dick, pero no sólo el suyo: el 16 de julio de 1973, en uno de los momentos cruciales del Watergate, un asiduo de la Casa Blanca reveló que, desde hacía muchos años, el presidente grababa todas sus conversaciones sin que sus interlocutores lo supieran. Apenas resonaba una voz en el despacho oval, las grabadoras se ponían en marcha. Este episodio, que horrorizó a los Estados Unidos, no asombró mucho a Dick y hasta despertó en él una corriente de simpatía por su viejo enemigo. Lo que para la opinión pública era una técnica de extorsión, para Phil era el signo de una inquietud que él conocía bien: Nixon, en su opinión, no quería conservar un rastro de lo que decían los que lo visitaban, sino de lo que podía llegar a decir él”* (Carrère, 2002, p. 215).

Donna Hawthorne (Winona Ryder), por otro lado, es la novia de Bob Arctor, aunque siempre recela de mantener relaciones sexuales con él argumentando su adicción a la cocaína como pretexto, y también la que le proporciona la droga. Al final, descubriremos que tras el personaje de Donna se oculta Hank, el jefe de Fred, que, a su vez, está infiltrado para manipular a éste y convertirlo en un adicto con el fin de que sea ingresado en Nueva Senda, una clínica de rehabilitación de tintes *New Age* exenta de la vigilancia de los escáneres, para introducir un agente donde sospechan que se cultiva y procesa la Sustancia D. En realidad, Donna no es más que un títere usado por los mecanismos de poder para ejercer su control sobre Fred/Arctor.

En torno al personaje de Fred, por su parte, se sitúan otros dos adictos a la Sustancia D con los que Arctor comparte casa y conversaciones absurdas: Jim Barris (Robert Downey Jr.), un personaje esencialmente malvado, pues se trata de un ser cínico, loco y egoísta (Benito, 2014), pero que nos resulta simpático al poseer una

locuacidad tras la que se vislumbra una considerable inteligencia que se ha visto mermada por su abuso de las drogas y absorbida por su fuerte tendencia a la paranoia: es al exponer sus disparatadas especulaciones sobre las supuestas actividades terroristas de Arctor y Hawthorne (secuencia 10) cuando nos percatamos definitivamente del elevado grado que alcanzan sus delirios conspiratorios. También Ernie Luckman (Woody Harrelson), un adicto tan bonachón como estúpido que aporta el contrapunto cómico al grupo. Por su parte, Charles Freck (Rory Cochrane), otro de los adictos con los que se relaciona Arctor, pero que siempre permanece ajeno al grupo en cierta medida, es sin duda la víctima por excelencia. Paradigma o símbolo del perdedor ingenuo y vulnerable, desde el comienzo del filme se muestra sin control alguno sobre sí mismo y su entorno.

Nuestra posición como espectadores se sitúa en un territorio ambivalente respecto a todos estos personajes, pues si bien somos conscientes de las tendencias paranoicas que producen los efectos de las drogas, nuestro grado de empatía con todos ellos nos lleva en ocasiones a atender a sus disparatados razonamientos (en las secuencias 13 y 14, por ejemplo, cuando creen ser víctimas de un sabotaje en los frenos de un coche y cuando regresan a casa de Arctor y descubren la puerta abierta<sup>72</sup>) y, por tanto, no llegamos a estar completamente seguros de que no se trate de lo que sus elucubraciones “alucinadas” dicen. Precisamente, esta sensación de ambigüedad es la que Linklater intenta transmitir al espectador. Así, nuestra percepción bascula de manera intermitente entre la absoluta convicción de que todo es fruto de la imaginación alterada por las drogas de los personajes y la sospecha de que tal vez puede existir un leve atisbo de razón en sus delirantes conjeturas. Asimismo, esta constante impresión de conspiración y de paranoia colectiva en línea ascendente que acompaña las andanzas de los personajes contribuye a fortalecer el ostracismo del pequeño mundo en el que se desenvuelven.

---

<sup>72</sup> Dicha escena está inspirada directamente en aquella vivencia personal de Philip K. Dick que comentábamos más arriba, en la que, según afirmaba en su primera versión, el gobierno asaltó su casa para robar sus archivos. Sin embargo, al reflexionar sobre este hecho años más tarde, el escritor reconoció que, dadas sus tendencias esquizofrénicas en aquella época, era posible que aquella invasión de su hogar hubiera sido orquestada por él mismo.

### 3.4.5.2 Escenarios

En lo que respecta a los escenarios, la acción se sitúa en distintos lugares de los suburbios de alguna ciudad del Condado de Orange (California), durante un futuro incierto en el que los órganos de poder tienen acceso a la intimidad de cualquier individuo a través de sus avanzados sistemas de vigilancia. Estamos, por tanto, en una sociedad distópica, pese a que salvo por la presencia de los escáneres y los trajes “mezcladores” no se nos muestran elementos futuribles. De esta manera, tanto la casa de Arctor (centro neurálgico donde pasan sus días Arctor y los suyos y en el que se desarrolla la mayor parte de la acción del film), como el apartamento de Freck y las oficinas donde Fred recibe las instrucciones de Hank, cumplen la función de “no lugares” en los que los personajes permanecen en un estado letárgico que los aleja cada vez más de su condición de individuos. Todos estos escenarios son universos claustrofóbicos en los que el individuo resulta anulado por las consecuencias derivadas del entorno (la burocracia y las drogas respectivamente) y parecen estar sumergidos en una especie de limbo temporal del que únicamente percibimos una falta de atributos que transmite una sensación de inactividad existencial tan absoluta como desoladora.

El Condado de Orange en el que se ubica la acción del film y la novela, por tanto, al igual que ocurría con la Interzona y Las Vegas en los casos de estudio previos, se sitúa en unos márgenes espacio-temporales indefinidos que, pese tener cierta correspondencia con espacios geofísicos y periodos cronológicos más o menos concretos, debemos aprender a reconocer como una proyección distorsionada producida por las mentes de los personajes que lo habitan. De nuevo nos encontramos sumergidos de lleno en territorio “alucinado”. Pero, además, la condición de lugar no identificable (y por ende la posibilidad de ser cualquier lugar) que transmite la despersonalización del entorno suburbial en el que se mueven los personajes y el hecho de que Linklater rodara la película en la ciudad de Austin (Texas), donde tiene su base de operaciones, permite aumentar el efecto de extrañamiento y desolación en el espectador, potenciando esa incómoda sensación de violencia latente que subyace en todo relato distópico.

Asimismo, como comentaremos un poco más abajo, el Condado de Orange por el que deambulan los personajes del film de Linklater (al igual que el de la novela de Philip K. Dick) se mantiene en una suerte de estado atemporal que contribuye a desarrollar el carácter de abstracción universal que se desprende del entorno.

Exceptuando, como decíamos, el traje mezclador, cuya importancia metafórica resulta imprescindible como motor argumental, no existen elementos superfluos que delaten que estamos ante una historia de ciencia-ficción y es precisamente esta visión cotidiana del asunto, resultante del fuerte componente autobiográfico que hay en la obra, la que otorga una mayor trascendencia dramática a las consecuencias derivadas del uso de la Sustancia D que se exponen en esta historia, que resulta tan tremendamente cercana al espectador contemporáneo como al lector de 1977.

### 3.4.5.3 Estructura del relato

En esencia, la película tiene una estructura lineal que sigue fielmente la de la novela. Así, tras un rótulo que nos ubica espacio-temporalmente, la película comienza exactamente donde lo hace el libro y sigue su estructura de manera bastante fiel, como decimos, si bien consigue sintetizar aún más el relato refundiendo escenas y eliminando detalles fantacientíficos y personajes secundarios que resultan superfluos para el desarrollo de la acción. Además, el estilo literario de Dick es tremendamente cinematográfico, salpicado de diálogos precisos y muy definidos y escenas perfectamente acotadas dentro de la globalidad de la novela, por lo que es un material que se presta muy bien a la elaboración de un guión. Phil K. Dick empieza la acción del libro de manera directa y sin ningún tipo de preámbulos que nos pongan en situación. Así, consigue un efecto de inmersión inmediata por parte del lector, colocándolo en el centro mismo de las alucinaciones producidas por la Sustancia D desde la primera página:

*“Había un tipo que se pasaba el día quitándose bichos del pelo. El médico le dijo que no tenía bichos en el pelo. Después de estar ocho horas en la ducha, bajo el agua caliente, atormentado por los bichos salió y se secó, y seguía teniendo bichos en el pelo; de hecho tenía todo el cuerpo cubierto de bichos. Un mes después tenía bichos en los pulmones” (Dick, 2006, p. 7).*

Linklater opta por arrancar la acción de la misma manera, solo que fusiona dos personajes en uno, transfiriendo a Charles Freck esta especie de *delirium tremens* padecido por Jerry (el tipo al que se refiere Dick en este primer párrafo de la novela que,

por tanto, desaparece como personaje en la película) y cediéndole asimismo el protagonismo de esta secuencia inicial.

La siguiente secuencia de la película, a su vez, es relevante por varias razones; en primer lugar, es la secuencia de presentación del agente Fred/Bob Arctor (Keanu Reeves); en segundo lugar, se expone la gravedad de la situación originada por la demanda global de Sustancia D. Asimismo, percibimos en esta secuencia que el gobierno está aplicando fuertes medidas represivas y de control en la sociedad con la excusa de combatir la gravedad de los problemas derivados de la Sustancia D. Por tanto, se trata de una secuencia breve, pero que nos presenta el armazón principal de una historia en la que afloran un buen número de pautas claramente dickianas: estamos en una sociedad distópica regulada por los mecanismos de control gubernamental; el uso de la Sustancia D se ha impuesto por una necesidad de evasión masiva; y el protagonista es un elemento disidente dentro del Sistema. Igualmente, se apunta el control que Nueva Senda ejerce a nivel social como centro de rehabilitación de la Sustancia D.

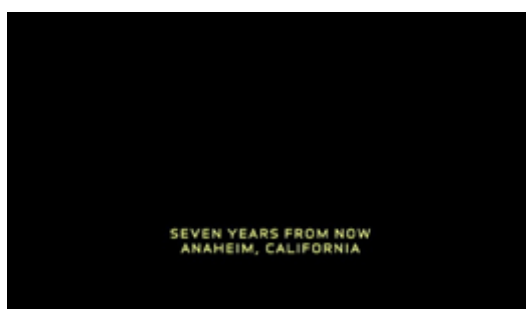
El grueso del relato, por lo demás, se caracteriza por la representación distante de actos rutinarios y charlas intrascendentes del grupo de adictos que derivan en momentos de una comicidad patética y absurda (la conversación sobre las marchas de una bicicleta de montaña, la fabricación de un silenciador de pistola casero que no funciona, etc.), mientras que conforme avanza la narración adquiere mayor relevancia la presencia del carácter esquizofrénico de Fred, que se manifiesta visualmente en las confrontaciones que mantiene consigo mismo ante los monitores. Por otra parte, el film también contiene elementos genéricos adscritos a sus referencias más *pulp*, como el final sorpresa donde se nos revela que Donna es, en realidad, un agente infiltrado que ha manipulado a Bob para conseguir infiltrarlo en Nueva Senda.

Durante los últimos minutos del film, en efecto, se resuelven varias cuestiones de la trama que confirman la esencia conspiratoria por la que transita la historia, descubriéndonos algunos datos que nos habían sido convenientemente ocultados hasta entonces. Es en esos momentos cuando nos percatamos realmente de que nuestro punto de vista siempre se ha correspondido con el del protagonista. De esta manera, descubrimos que a Fred se le otorgó la misión de infiltrarse con el único fin de que se convirtiera en adicto para que pudiera ingresar en Nueva Senda como paciente y descubrir si eran ellos los que cultivaban la Sustancia D, ya que ésta era la única forma

de entrar allí. Asimismo, se nos informa de que debajo del traje mezclador de Hank estaba Donna, que en realidad se llama Audrey. Su condición de agente infiltrada, por tanto, es la explicación de que siempre rechazara el contacto sexual con Arctor.

#### 3.4.5.4 Tiempo cinematográfico

La película se abre con una frase escrita sobre fondo negro en la que se dice: “Dentro de siete años. Anaheim. California”. Con este recurso pasmosamente sencillo (y que, sin embargo, otorga un definitivo estado de continua mutación temporal al propio objeto fílmico), Richard Linklater sabe captar perfectamente la sensación de atemporalidad que se desprende al leer la novela de Philip K. Dick al llevar a cabo su adaptación cinematográfica. Escrita apenas un par de años después de que el escándalo Watergate convirtiera de nuevo a la sociedad norteamericana en centro neurálgico oficial de las conspiraciones mundiales y publicado por primera vez en 1977, la acción de la novela de Philip K. Dick situaba su acción en los suburbios del Condado de Orange en un, por aquel entonces, futurible 1994 que, si eliminamos los escasos elementos fantacientíficos, era retratado desde un aterrador costumbrismo distópico que lo situaba en una especie de limbo atemporal que conseguía que el lector tuviera la extraña sensación de que transcurría en su propio presente, independientemente de que se leyera el libro en 1977, en 1994 o en 2015.



Linklater sabe captar muy bien esta sensación de atemporalidad al situar la acción 7 años después, no ya del estreno de su película, sino del mismo momento en que el espectador la está visionando, sea éste cual sea. Por un lado, el director acota aún más el arco temporal que Dick imaginó en su momento respecto a su tiempo presente (que cuando se estrenó la versión cinematográfica de *A Scanner Darkly* en 2006 ya era pasado), y por otro consigue de manera permanente que el espectador tenga esa impresión de futuro próximo (y atemporal) al no informarnos del año exacto en que

transcurre la película. Además, esta ductilidad temporal obtenida a consecuencia de una aparentemente intrascendente decisión de Linklater a la hora de adaptar la novela, de alguna manera se expande al ámbito geofísico enlazando así con la condición que comentábamos de la ciudad posmoderna como un “no lugar” propicio a la desidentificación, en el que se da una tendencia a abandonar la identidad para prestarse a situaciones y roles inauditos, entregándose al desorden y poner entre paréntesis el espacio-tiempo para vivir como “de prestado” (Imbert, 2010, p. 260).

El tiempo cinematográfico en el resto del film está concebido para reproducir la atmósfera opresiva y agobiante en la que transcurren unos acontecimientos, que se suceden de manera rutinaria impulsados por la propia inercia de un ritmo narrativo lento que se caracteriza por una acción escasa y plagada de abundantes reflexiones de carácter filosófico. Aunque la idea de deterioro que produce la adicción implica una progresión cronológica, la película se centra especialmente en explorar esa sensación de estancamiento vital que padecen los adictos a la Sustancia D, al mostrar su momento presente como una especie de bucle temporal en las vidas de los personajes, que están condenados a un aislamiento que les incapacita para disfrutar de posibles recuerdos pasados o esperanzas futuras (Johnson, 2012, pp. 98-99). De esta manera, Linklater utiliza la vacuidad narrativa de este tipo de secuencias para trasladar al espectador un extraño sentimiento de inmovilización vital que resulta muy claustrofóbico, al transmitirnos de manera casi dolorosa ese permanente estado estanco en el que transcurren sus días los adictos a la Sustancia D. Para ello, nos introduce en esa suerte de *déjà vu* constante en el que se han convertido las vidas de Arctor y sus amigos, a los que la muerte va devorando lentamente mientras el tiempo no les deja avanzar. En esencia, ése es el efecto de la sustancia D (y es precisamente la excelencia de este film para representar ese limbo de inactividad perpetua que habitan los drogadictos lo que lo convierte en un claro ejemplo de “celuloide alucinado”). Además, este deambular errabundo por la propia existencia es una característica del ser humano posmoderno que se repite de manera constante en la filmografía de Linklater, desde *Slacker* hasta *Boyhood*.



La única ruptura a la linealidad del relato, como decíamos más arriba, se producirá durante el *flashback* que nos explica el origen de la historia que se esconde tras Bob Arctor (secuencia 12). La información, aunque escasa, que nos otorga el *flashback* sobre la posible vida pasada del personaje, aquella en la que quizás tenía dos hijas y una esposa, es la única concesión que se hace respecto a este escrupuloso aislamiento del microuniverso que habitan los personajes. La propia casa es la que le hace retroceder al preciso momento en el que decidió romper con todo sin razón aparente. Sin embargo, da más la sensación de tratarse de una ensoñación que de un recuerdo real, por lo que se genera en el espectador un sentimiento de ambigüedad acerca de su verosimilitud.







Por otro lado, coincidiendo con la progresiva fragmentación interna del personaje protagonista según avanza la historia, se puede observar un aumento del grado de deconstrucción del texto fílmico que se corresponde con la creciente introducción de hipertextos recogidos en los monitores, cuya consecuencia narrativa más directa será un efecto de simultaneidad en el arco temporal de la película en la que el pasado inmediato y el presente se alternan llegando incluso a confundirse. David T. Johnson expone la cuestión en estos términos:

*“Cuando (Bob Arctor) se mira a sí mismo en los monitores en lugar de transmitir una sensación de que está viendo sus acciones en pasado inmediato, a menudo sugieren que se está viendo en otro presente simultáneo, un ahora alternativo en lugar de un entonces” (Johnson, 2012, p. 100).*

Un ejemplo de esto lo podemos encontrar durante la historia que cuenta Luckman (secuencia 17) y que deriva en una conversación sobre los agentes de narcóticos infiltrados en la que Bob Arctor está a punto de delatar su condición. Fred, que ha visionado toda la secuencia desde la sala de escáneres, asiste a este momento como si lo estuviera viviendo por primera vez debido a que no recuerda nada por la acción de las drogas: se trata de uno de estos presentes simultáneos a los que se refiere David T. Johnson. La secuencia culmina con una metáfora visual sobre la descomposición de Fred/Arctor en la que éste observa su imagen fragmentada a través de varios monitores mientras balbucea buscando una justificación que no le delate.



Aunque el ejemplo quizás más interesante de todo esto sucede cuando Arctor está mirando las imágenes de la noche que pasó con una chica desconocida (secuencia 22) en los monitores y ve cómo la chica con la que se acostó se transforma en Donna directamente ante sus ojos. Al mostrar explícitamente esta metamorfosis y exponerla de nuevo ante la mirada de Arctor al reproducir mecánicamente la secuencia anterior,

Linklater intensifica de manera sustancial el poder de la primera alucinación que el personaje había tenido, advirtiéndonos así del avanzado grado de delirio del personaje. De hecho, la inmersión en su ilusión es tal que es capaz de repetir (y nosotros también a través de su mirada “alucinada”) una y otra vez el proceso de transformación de una chica en la otra mediante una proyección holográfica de su imagen en la que podemos reproducir y revertir este cambio a voluntad. Esta posibilidad de recuperación de un momento que supuestamente nunca existió, salvo en la perturbada mente de Arctor, en definitiva, vuelve a incidir en la teoría defendida por Johnson según la cual las imágenes filtradas por los escáneres son capaces de alterar el orden temporal relativo sobre el que se fundamenta nuestro frágil concepto de realidad, yuxtaponiendo diversos presentes paralelos que anulan el pasado inmediato para crear distintas realidades alternativas que, a su vez, se relacionan con la concepción esquizofrénica de la temporalidad posmoderna expuesta por Fredric Jameson (Johnson, 2010, pp. 101-102).





### 3.4.5.5 Punto de vista de la narración con respecto al espectador y la historia

Como la novela, la película es partidaria de una búsqueda objetividad que se manifiesta en la aparente ausencia de una voz narradora y las posibles implicaciones que ésta puede tener en nosotros como espectadores. Sin embargo, en determinadas ocasiones el peso del relato recae sobre el punto de vista de Fred/Bob Arctor para transmitirnos su desasosiego vital, como, por ejemplo, cuando descubre que ha estado a punto de revelar su condición de infiltrado observando una grabación de sí mismo en los monitores (secuencia 17), o cuando, después de tomar la Sustancia D y acostarse con una chica desconocida, se gira en la cama y cree ver a Donna, si bien cuando enciende la luz vuelve a ser la chica la que duerme a su lado (secuencia 21). La focalización interna de estas secuencias cumple la función de confundir al espectador que, al igual que Bob, se altera al no estar seguro de lo que está viendo realmente. De igual manera, las secuencias en las que aparece Charles Freck están fundadas sobre la percepción personal que el personaje tiene en ese determinado momento y la inmersión del espectador en el delirio paranoico de este personaje (que cree que su cuerpo está recorrido por multitud de insectos) se produce desde que el primer fotograma aparece en pantalla.



Durante toda la secuencia inicial de la película, por ejemplo, se produce una focalización interna del personaje que predispone al espectador a asumir el grado de pánico, dolor y ansiedad sufrido por Freck a causa de los afidios, pues todavía no sabemos que esos insectos (que nosotros también estamos viendo) son producto de la degeneración cerebral derivada del abuso de Sustancia D. Sin embargo, Linklater nos otorga una cierta distancia irónica respecto al personaje al no someternos a una ocularización interna primaria salvo en contadas ocasiones (cuando Freck ve cómo los afidios se cuelan por el sumidero o cuando descubre que han infectado a su perro), permitiéndonos de esta manera disfrutar del carácter cómico que transmite la secuencia, casi una variación insólita de la comedia *slapstick*, siendo, además, conscientes de la crueldad intrínseca que esto conlleva en nuestra condición de espectadores.

Durante la secuencia de presentación del personaje de Fred, se nos muestra el aislamiento de éste en determinados momentos a través de claustrofóbicos planos que muestran su punto de vista dentro del anonimato que le proporciona ese traje en el que conviven abigarradas más de mil formas humanas y que es, en definitiva, una metáfora no solo de la pérdida de identidad del personaje, sino de la de una sociedad confusa en la que resulta cada vez más difícil distinguir la realidad. Esta condición ambivalente de la realidad es precisamente una de las cuestiones más recurrentes en el universo de Philip K. Dick: *“He escrito novelas para plantear la pregunta: ¿qué cosa es real? Y he*

*propuesto una gran cantidad de respuestas. Pero en realidad no se trataba de respuestas, eran más bien intentos de investigación de la naturaleza de la realidad”* (Dick, 1979, p. 190). El uso de la animación rotoscópica, en esta ocasión, permite la inclusión de un efecto en el que podemos ver la expresión de los ojos del personaje al mismo tiempo que percibimos la acción, desde una ocularización interna primaria del mismo. De esta manera, Linklater incrementa esa sensación de soledad frente al mundo que nos está siendo revelada a través de la triste mirada del personaje, al hacer que sus ojos compartan plano con su propia visión de una sociedad marcada por su carácter homogéneo y carente de crítica representada en la expectante apatía del público que asiste a la conferencia que está pronunciando.



En la secuencia 3 del arresto policial a Freck, los diálogos indican lo muy extendido que está el uso de la sustancia D en todas las esferas sociales y cómo ésta afecta a la memoria. Así, mientras Freck no recuerda su propio nombre cuando se le pregunta, el policía olvida la lista de derechos del detenido insinuándose que el agente también sea un adicto. La paranoia que exuda la historia de Philip K. Dick, por tanto, se va apoderando de nosotros mediante apuntes aparentemente imperceptibles o muy sutiles, según una ambigüedad entre lo que es real y lo que no, representa el motor del film. Al regresar de esta escena alucinatoria, Freck en un momento de lucidez observa el bote donde supuestamente había metido los áfidos para enseñárselos a Barris (hacia cuyo encuentro conducía) y por su gesto deducimos que se sorprende al descubrir que

está vacío. Precisamente por esta razón, pese a que la focalización de esta secuencia de nuevo es interna, ya que en todo momento se nos expone desde el punto de vista de Freck, la ocularización de la misma es aparentemente neutra, para crear esta extraña sensación de no saber muy bien qué estamos percibiendo realmente.



Durante la conversación de Freck y Barris en la cafetería (secuencia 5), por otro lado, Linklater amplía el espectro metanarrativo de la acción y decide revelarnos que lo que estamos viendo es, en realidad, una grabación y que, por tanto, no poseemos una mirada omnisciente en un sentido literario, sino que nuestro punto de vista se corresponde con el de uno de esos observadores que están sentados ante aquellos monitores que vimos antes. Para ello opta, en una decisión característica de cineasta posmoderno, por evidenciar el artificio utilizando la operación mecánica característica de pulsar el botón *fast-forward* (mostrándonos incluso esas rayas características que aparecen en pantalla) para hacer que la acción avance hacia adelante a cámara rápida. De esta manera, la ocularización interna primaria de un ente externo irrumpe de repente en la narración. Aunque, por otro lado, un proceso mecánico no explicaría las alucinaciones a las que hemos asistido, así que el propio observador (o sea nosotros mismos, quizás a través de la mirada de Bob Arctor o de algún otro funcionario adicto a la Sustancia D) debería haber percibido esas mismas visiones en la pantalla del monitor. Sin embargo, aunque conociendo el carácter baziniano de la puesta en escena de Linklater no nos parece lo más probable, podemos pensar, simplemente por el desconcierto que nos produce esta ambivalencia al enfrentarnos al film, que existe una pequeña posibilidad de que estemos ante una mera exhibición de las capacidades como “demiurgo posmoderno” de su director.

En cualquier caso, esta ambigüedad al respecto respalda la capacidad de crear confusión en el espectador que consigue la película. El hecho de que Linklater decida

enseñarnos la acción que se produce durante ese avance rápido en vez de realizar una elipsis o un *flashforward* al uso a través del montaje tiene, por tanto, una intencionalidad clara de impactar directamente en la consciencia ficcional del espectador, introduciendo un elemento que anula su seguridad ante la estabilidad de la realidad representada en el relato y sugiere que quizás todo lo que estamos viendo sea una grabación. Asimismo, durante ese *fast-forward* en el que se muestra cómo los personajes van a un supermercado a comprar un aerosol con la intención de extraer de él cocaína cristalizada, también se aprovecha para introducir de nuevo el tema de la vigilancia permanente, incluyendo un plano fugaz de un policía que los observa escondido tras una revista.



En este sentido, Linklater parece especialmente interesado en potenciar la sensación de aislamiento de los personajes apuntando en determinados momentos la posibilidad de que todo lo que vemos sea directamente una transmisión del escáner y, por tanto, estemos ante una señal impura, es decir, una realidad falseada tanto por las drogas como por la propia condición encapsulada de la emisión. A parte de la secuencia que acabamos de comentar, Linklater ya esboza esta posibilidad desde los propios títulos de créditos, que aparecen parpadeantes como si los viéramos a través de un monitor defectuoso o hubiera un fallo en la emisión. Asimismo, se incidirá en esta idea posteriormente en una secuencia de transición en la que Bob Arctor, tras revisar unas cintas, apaga el monitor y la pantalla se funde a negro desapareciendo con la imagen cualquier posibilidad de asistir realmente a lo que acontece al otro lado (Johnson, 2012, p. 100).

En la secuencia de las pruebas psicotécnicas a Fred/Arctor (secuencia 9), por su parte, encontramos otro momento interesante a un nivel puramente alucinatorio, cuando la psicóloga recomienda a Bob Arctor regalar flores azules a Donna si quiere acostarse



con ella, ya que esas flores son precisamente el germen del que viene la Sustancia D y, por tanto, en la intoxicada mente de Fred/Arctor este consejo puede interpretarse también como una incitación al consumo de drogas. De hecho, en el momento en que la psicóloga pronuncia estas palabras, Linklater realiza un primer plano de su cara en el que percibimos una extraña sensación de inestabilidad fomentada por una leve deformación rotoscópica de su rostro apenas perceptible y una pequeña subida de intensidad en la banda sonora que nos hace pensar en la posibilidad de que estemos ante una alucinación de Fred. En cualquier caso, resulta evidente que el significado de estas palabras trasciende el de mero consejo “romántico”.



Finalmente, la secuencia del suicidio de Charles Freck (secuencia 18), es otro de los momentos en los que Linklater trabaja la cuestión del punto de vista de manera más compleja. La secuencia funciona casi como un cortometraje independiente dentro del film y es quizás uno de los cúlmenes alucinatorios de *A Scanner Darkly*. Debido a la gran importancia que tiene la utilización de la voz en *off* del narrador en esta secuencia (de hecho, es la única de toda la película en la que se recurre a este recurso), transcribiremos íntegramente el fragmento de la novela original que Linklater reproduce de manera casi literal en el film:

*“Charles Freck cada vez más deprimido por lo que estaba ocurriendo a todo el mundo que conocía, decidió por último quitarse la vida. En los círculos donde él se movía, quitarse la vida no era difícil; sólo tenías que comprar un montón de sedantes y tomártelos con algún vino barato, a altas horas de la noche, con el teléfono descolgado para que nadie te interrumpiera.*

*Lo que había que planificar eran los objetos que querías que encontrarán los arqueólogos del futuro. Para que supieran de qué*

*substrato venías. Y también pudieran atar cabos y comprender dónde tenías la cabeza cuando lo hiciste.*

*Pasó varios días escogiendo los objetos. Mucho más tiempo del que había tardado en decidir que se mataría, y necesitó aproximadamente lo mismo para conseguir los sedantes. Lo encontrarían tumbado sobre la espalda, en la cama, con una copia de The Fountainhead de Ayn Rand (lo que demostraría que había sido un hombre superior e incomprendido rechazado por las masas y por tanto, en cierto sentido, asesinado por su desprecio) y una carta sin acabar de Exxon en la que protestaba por la cancelación de su tarjeta de crédito de gasolina. De aquella manera, acusaría al sistema y conseguiría algo con su muerte, además de lo que conseguía la muerte misma.*

*En realidad no estaba del todo seguro de lo que conseguía la muerte ni de lo que conseguían los dos objetos; pero todo tenía sentido, y empezó a prepararse, como un animal que siente que le ha llegado la hora y ejecuta el programa instintivo establecido por la naturaleza, cuando se acerca su final inevitable.*

*En el último momento (cuando se acercaba el final) cambió de idea en una cuestión decisiva y decidió tomarse los sedantes con un vino de entendido en lugar de un Ripple o un Thunderbird, así que cogió el coche por última vez hasta la tienda de Joe, que estaba especializado en vinos finos, y compró una botella de Mondavi Cabernet Sauvignon de 1971 que le costó casi treinta dólares, todo cuanto tenía.*

*De nuevo en casa, descorchó el vino, lo dejó respirar, se bebió unos cuantos vasos, pasó unos minutos contemplando su página favorita de El libro ilustrado del sexo, en la que la chica estaba encima, luego dejó la bolsa de plástico con los sedantes al lado de la cama, se tumbó con el libro de Ayn Rand y la carta inacabada para Exxon, intentó pensar en algo importante pero no pudo, aunque seguía recordando a la chica encima, y luego, con un vaso de Cabernet Sauvignon, engulló todos los sedantes a la vez. Después de eso, una vez realizada la acción, se tumbó*

*sobre la espalda con el libro de Ayn Rand y la carta encima del pecho, y esperó.*

*No obstante, le habían jodido. Las cápsulas no eran barbitúricos, como se suponía. Eran alguna clase de psicodélicos extraños, de un tipo que no había probado hasta entonces, probablemente una mezcla, algo nuevo en el mercado. En lugar de palmarla tranquilamente, Charles Freck empezó a alucinar. Bueno, pensó con filosofía esta es la historia de mi vida. Siempre me timan. Tenía que enfrentarse al hecho- considerando la cantidad de cápsulas que se había tragado- de que iba a dar un viaje.*

*Después supo que una criatura de otra dimensión se hallaba junto a su cama mirándolo con desaprobación.*

*La criatura tenía muchos ojos, por todas partes, vestía ropa ultramoderna de aspecto caro y medía casi dos metros y medio de altura. Además, llevaba un enorme rollo de pergamino en la mano.*

*-Vas a leerme mis pecados- dijo Charles Freck.*

*-La criatura asintió y abrió el rollo.*

*Impotente, Charles Freck dijo desde la cama:*

*-Y va a durar cien mil horas.*

*Fijando sus numerosos ojos compuestos en él, la criatura de otra dimensión dijo:*

*-Hemos dejado el universo mundano. Las categorías de la existencia material correspondientes a planos inferiores tales como “espacio” y “tiempo” ya no te interesan. Has sido elevado al reino de lo trascendente. Tus pecados te serán leídos incesantemente, por turnos, durante toda la eternidad. La lista no terminará nunca.*

*Conocen a tu proveedor, pensó Charles Freck, y deseó volver atrás la última media hora de su vida.*

*Mil años después seguía en la cama, con el libro de Ayn Rand y la carta de Exxon sobre el pecho, escuchando como le leían sus pecados. Habían llegado al primer curso, cuando tenía seis años.*

*Diez mil años después habían llegado al sexto curso.*

*El año en que descubrió la masturbación.*

*Cerró los parpados, pero el ser de dos metros y medio de alto y muchos ojos seguía con su interminable rollo de pergamino, leyendo y leyendo.*

*-Y luego...-estaba diciendo.*

*Charles Freck pensó: Al menos el vino era bueno” (Dick, 2006, pp. 183-185).*

Si atendemos a la secuencia, vemos cómo Linklater adapta a la perfección la escena ilustrada por Philip K. Dick. Al ser plenamente consciente de la necesidad de utilizar el relato expuesto por el narrador de manera fiel, para captar esa conjunción de sardónica tristeza y humor absurdo que destila este pasaje de la novela en cuestión, el director texano no se conforma con sustentar el peso de la secuencia en la voz en *off*, sino que la convierte en parte activa de su propio discurso integrándola como una suerte de delirio auditivo que inaugura la última alucinación sufrida por Freck. De esta manera, muy inteligentemente introduce la voz en *off* de forma diégetica cuando el personaje cambia el dial de la radio al comienzo de la secuencia, creando así un extraño efecto que conjuga la focalización interna en forma de auricularización interna primaria (pues lo que escuchamos se corresponde con lo que está percibiendo Freck en su cabeza, como indica su gesto de sorpresa al escuchar las primeras palabras referidas al planeamiento de su suicidio que salen de la radio) con una falsa narración omnisciente (pues formalmente se nos muestra como una especie de guía externa que nos informa sobre la ridícula muerte de Freck desde una distancia irónica, si bien en realidad se corresponde con pensamientos del propio personaje que se corresponden con una acción que está sucediendo en ese preciso momento... o quizás no).





De nuevo la ambigüedad se apodera de la narración para crear confusión en el espectador. Asimismo, la puesta en escena traslada a imágenes lo que va exponiendo la voz en *off* de forma paralela. Sin embargo, dado que el texto de Dick no es meramente descriptivo, sino que incide en determinados aspectos de manera jocosa, el conjunto de fotogramas rotoscopiados que componen la secuencia actúa como perfecto complemento visual de las palabras del narrador e ilustran el patetismo del último viaje de Charles Freck, reforzando así los aspectos más cómicos y alucinatorios del relato.

### 3.4.6 Tema

Al igual que ocurría en los títulos analizados anteriormente en *A Scanner Darkly* (*Una mirada a la oscuridad*), el tema de las drogas, si bien resulta importante por sí mismo, actúa a su vez como marco central para introducir otras cuestiones no menos relevantes dentro de la temática del film como son, de nuevo, la obsesión por el control y la vigilancia por parte del poder establecido y la paranoia que ese control despierta en la población, así como la ambigüedad de nuestra existencia ante la pérdida de la propia identidad hacia la que nos aboca el sistema de vida impuesto por la sociedad posmoderna. Linklater, así, nos revela la sistematización obsesiva que los órganos gubernamentales han impuesto en los mecanismos de control, mostrándonos, por ejemplo, esa inmensa sala llena de numerosos puestos de vigilancia desde los que

infatigables agentes observan ininterrumpidamente sus monitores en busca de movimientos sospechosos (secuencia 4).



Las resonancias kafkianas que desprende esta representación burocrática de la conspiración y la omnipresencia de los mecanismos de control resultan más que evidentes, amén de los ecos distópicos que rezuman las escenas. Precisamente, será a través de las pantallas múltiples que aparecen en el film como Linklater nos presenta oficialmente a Bob Arctor y a Donna Hawthorne, su novia y proveedora, indicándonos así que son sujetos especialmente controlados por su relación con la Sustancia D. Asimismo, la creciente multiplicación de dichas pantallas que se produce conforme avanza el relato representa tanto la evolución de la psicosis esquizoide de Bob Arctor como la demencia del resto de personajes. Estamos, por tanto, ante un universo institucionalmente paranoico y, de nuevo, la frontera entre alucinación y realidad se difumina ante nuestra mirada.

En los universos creados por Phil K. Dick, en este sentido, siempre se maneja la tesis de que la realidad, en términos absolutos, es un concepto frágil o cuanto menos maleable. De esta manera, siempre existe la duda acerca de si lo que los personajes y nosotros mismos como lectores/espectadores creemos real lo es de verdad o, por el contrario, no es más que un sueño, un estado mental alterado por las drogas o una realidad virtual proyectada por nuestra imaginación. En consecuencia, las palabras que Bob Arctor dice a Donna al final de la secuencia en que éstos llegan a casa y encuentran la puerta abierta (secuencia 14), cuando ésta le comenta que creía estar soñando, y él afirma “Sí, todos estamos soñando”, adquieren una dimensión más trascendente de lo que aparentan dentro del discurso en el que se inscriben. Esta obsesión de Philip K. Dick por mostrar en su obra la pérdida de identidad se corresponde con lo que Fredric Jameson denomina “muerte del sujeto”, uno de los principales componentes atribuidos

por este pensador a la organización del sistema social posmoderno (Jameson, 1999, p. 20-22).

Además, Linklater consigue potenciar el carácter paranoico del texto original al hacer que nos cuestionemos de manera continuada la veracidad de lo que estamos viendo. En este aspecto, si bien damos por supuesto que las imágenes de Bob Arctor y sus compañeros registradas por las cámaras de vigilancia son una representación de lo que ha ocurrido realmente (al menos creemos que lo son como resultado del mecanismo de grabación que recoge la imagen en movimiento a la que otorgamos un verismo vinculado a la propia ontología del cine promulgada por las teorías de André Bazin), también lo es que como espectadores posmodernos sabemos que el artificio del cinematógrafo es capaz de alterar esas imágenes para falsear la realidad por lo que siempre hemos de albergar una duda sobre ellas, pese a que ciertamente existen similitudes entre la construcción de nuestro pensamiento y la del propio lenguaje cinematográfico que pueden llevarnos a engaño. En esencia, nuestra percepción actual del mundo está tan arraigada al lenguaje cinematográfico que en ocasiones nos resulta difícil discernir entre realidad y ficción:

*“Ese es el artificio del cinematógrafo. Y ese es también el mecanismo de nuestro conocimiento (...) En general, percepción, intelección y lenguaje proceden así. Tanto si se trata de pensar el devenir, como de expresarlo o, incluso, de percibirlo, no hacemos más que accionar una especie de cinematógrafo interior [...] En lugar de atenernos al devenir interior de las cosas, nos situamos fuera de ellas, para reconstruir su devenir artificialmente. Tomamos vistas casi instantáneas de la realidad que pasa, y como son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo del aparato del conocimiento, para imitar lo característico del devenir mismo” (Bergson, 1985, p. 267).*

Por tanto, las imágenes se mueven en un limbo situado entre lo real y lo representado por lo que siempre ha de existir la sombra de una duda respecto a ellas. De nuevo resultan tremendamente reveladoras a este respecto las palabras de Bergson:



*“Es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación”” (Bergson, 2006, pp. 25-26).*

Estamos, por tanto, ante una obra que trasciende los límites de lo concreto para adentrarse en el terreno de lo universal. De esta forma, si bien la acción de la Sustancia D en el cerebro causa una degeneración neurológica que se manifiesta en una creciente confusión e incapacidad para recordar determinadas acciones, fluyendo asimismo hacia la paranoia y llegando incluso a alterar la noción que el adicto tiene de su propia identidad, lo cierto es que lo que crítica el film (y previamente la novela) no son tanto las consecuencias nocivas de la droga en sí como la participación del mismo Sistema en este proceso de despersonalización paulatina del individuo y la sociedad, ya sea mediante la invasión de la intimidad que conlleva la intrusión de complejos sistemas de vigilancia y dobles agentes encargados de interferir en las libertades individuales, o, como descubriremos finalmente en un giro conspiratorio muy del gusto de Phil K. Dick, apoyando a una institución que se revelará como el gran productor y suministrador exclusivo de la propia Sustancia D.

En su tramo final, efectivamente, el film revela sus secretos de *thriller* conspiratorio resultando así evidente que todo lo que hemos visto ha sido objeto de una manipulación orquestada para investigar a Nueva Senda desde dentro. Para esto ha sido necesario sacrificar la salud mental de Fred/Arctor y convertirlo en un involuntario mártir por la causa antidroga. En este sentido, la focalización interna ha jugado un papel fundamental para que nosotros como espectadores hayamos permanecido tan ajenos como Fred/Bob Arctor/Bruce, cuya mirada ha sido la nuestra, a esta trama de conspiración que se ha urdido contra él/nosotros para introducirlo en Nueva Senda. Por tanto, las drogas son un instrumento que no sólo es utilizado para alterar la percepción del agente Fred y desviar su atención (y la del espectador) acerca de la finalidad de su auténtica misión (pues la de vigilarse a sí mismo resulta ser un *macguffin*), sino que en

un círculo perfecto resultan ser además la herramienta fundamental para alcanzar tal fin que no es otro que llegar al origen de la propia Sustancia D.

### **3.4.7 A *Scanner Darkly* como “celuloide alucinado”**

Sin duda, *A Scanner Darkly* es una obra que hemos de adscribir por derecho propio a lo que denominamos “celuloide alucinado”, y no solamente porque sea una película que trate el tema de las drogas desde la perspectiva del adicto, sino porque, como hicieran Cronenberg y Gilliam en las obras analizadas anteriormente, Linklater adapta su manera de filmar también con el fin de favorecer la representación que los efectos de las drogas tienen en sus personajes, en beneficio de una mejor comprensión interna de éstos por parte del espectador. Esto no implica que el director texano dé la espalda a su estilo (que algunos críticos tachan erróneamente de inexistente y/o mutable), sino que sabe captar perfectamente los elementos de la novela de Philip K. Dick que mejor se adaptan a su imaginario (fundamentado como hemos visto en los espacios de temporalidad inerte sobre los que se desarrollan sus películas más personales) para potenciarlos y mostrar, mediante estos largos periodos de inactividad inducidos por la droga, cuál es la sensación que produce la Sustancia D y transmitirla al espectador mediante la mirada de Bob Arctor. Asimismo, estos huecos temporales se desenvuelven en una ociosa cotidianeidad que, unida al carácter especulativo de los efectos de las drogas, desembocan, como hemos visto, en escenas humorísticas basadas en el estado de paranoia constante de los personajes.

La condición de “celuloide alucinado” la otorga también el hecho de que estamos ante un un hipertexto construido a partir de una novela icónica de la posmodernidad, que reclama el carácter subversivo de ésta, de la misma manera que ocurría en los casos de *El almuerzo desnudo* y *Miedo y asco en Las Vegas*, para componer su propia versión del estado de la cuestión planteada en el libro (de nuevo estamos ante un caso de paranoia conspirativa), proyectándola en un futuro inmediato determinado únicamente por el momento en el que decida visionarse la película. Del mismo modo, el film aprovecha el cambio de formato para replantear determinadas cuestiones sobre el concepto mismo de realidad y la pérdida de identidad que ya estaban en el original literario, vinculándolos con los artificios propios del lenguaje cinematográfico. Resulta evidente, por tanto, que la búsqueda de otras realidades que se

persigue permutando nuestra percepción del mundo mediante la alteración de nuestra conciencia vuelve a ser una coartada perfecta para reflexionar sobre la creación artística en sí misma, es decir, la representación de los efectos de las drogas en la pantalla actúa como un elemento claramente posmoderno.

La focalización interna, además, vuelve a ser fundamental en el proceso de interacción entre personaje y espectador. En este caso, el uso de la animación rotoscópica no deja de ser un recordatorio constante de que estamos en un continuo estado alterado que se corresponde con el punto de vista de Bob Arctor. Igualmente, vuelve a darse en este film una confluencia intergénerica en la que cohabitan sin problemas la comedia de situación más absurda, el *thriller* conspiranoico, la fantasía distópica y el melodrama. La afluencia de todos estos géneros y el propio estilo del autor interfieren constantemente en el resultado formal y convierten la obra en un ente que recibe todo tipo de estímulos, permaneciendo así en un estado de mutación permanente que resulta difícil de acotar.



A simple vista, pudiera parecer que la focalización del relato en *A Scanner Darkly* corresponde al punto de vista de un narrador omnisciente y que, por tanto, no existe en este caso una voluntad intrínseca de reflejar de primera mano los efectos que las drogas tienen sobre los personajes del film. De hecho, en la novela original de Philip K. Dick se daba la focalización cero, porque de esta forma el amplio conocimiento que

el escritor exhibía acerca del comportamiento global de los personajes y sus rutinas se correspondía directamente con su visión de los mecanismos de control gubernamental que, según su paranoica percepción del mundo, vigilaban incesantemente nuestros movimientos y sabían qué estábamos haciendo en cada momento de nuestras vidas. Sin embargo, en el film de Linklater esto no es exactamente así, puesto que el cineasta texano utiliza esa obsesión conspiratoria que habita de manera permanente en la mente de los personajes creados por Dick para insertar los diferentes tipos de ocularización que aparecen en el film, dentro de un complejo tejido de hipertextos audiovisuales que potencia en el espectador esa sensación de estar vigilado continuamente. Además, esto permite a Linklater recurrir a una focalización interna primaria en determinados momentos que, en un principio, no se corresponderían con la misma según los códigos narratológicos más básicos.

En este sentido, resulta fundamental la forma en que las imágenes captadas por las cámaras de vigilancia actúan, no ya como instrumentos que revelan la evolución del narrador hacia un estado esquizoide derivado de su abuso continuado de la Sustancia D, sino como recuerdos de una parte de su consciencia que han sido anulados para el otro hemisferio de su cerebro. De esta manera, cuando el agente Fred visiona sus propias acciones como Bob Arctor en el monitor de vigilancia, asiste a la proyección de una parte de su memoria que se ha perdido. En estos momentos, y en aquellos otros en los que Fred vigila a sus compañeros de piso, estamos ante una suerte de *flashbacks* en los que, aunque no lo parezca, se produce una focalización interna primaria directa. Como vemos, la representación fílmica de un tema tan dickiano como es el de la pérdida de la propia identidad se nos revela aquí de una forma que resulta magistral en su aparente sencillez.

Asimismo, la función principal que cumple la animación rotoscópica en *A Scanner Darkly* no es otra que la de incidir en los aspectos más irracionales de esa mirada alucinada que se manifiesta a través de la perturbada psique de los adictos a la Sustancia D. La rotoscopia, en su calidad de técnica híbrida, representa una conexión entre el mundo real (presente a través de la ontología de las imágenes originales filmadas por Linklater que subyacen bajo el efecto de rotoscopiado) y el imaginario/alucinado (cuya presencia se nos impone en primer término mediante las capas de animación que cubren esa realidad fotográfica). Por esto, la importancia que

tiene la rotoscopia resulta un elemento estético fundamental para transmitir esta sensación de bipolaridad sobre la que se sustenta el relato de Philip K. Dick, uno de cuyos lugares comunes es la obsesión por la mirada, donde los ojos no son solo una ventana al alma de quien te mira, sino que el acto mismo de percibir es la manifestación del profundo vínculo que existe entre el individuo y el mundo que le rodea. De esta manera, si el alma está enferma (o intoxicada como en este caso) sus percepciones se verán igualmente distorsionadas (Lorenzo, 2007).

Por otra parte, atendiendo a la propia concepción del relato distópico como planteamiento imaginado de otra posible realidad, el uso del rotoscopiado añade un efecto de extrañeza que aviva notablemente en la percepción del espectador el componente paranoico de un film que, no lo olvidemos, gira en torno a una sociedad en permanente estado de control, ya sea por la presencia constante de cámaras que registran las existencias de los ciudadanos o por la de agentes encubiertos que terminan perdiendo su identidad. No podemos dejar de mostrar nuestra disconformidad, en definitiva, hacia aquellas opiniones que consideran que el uso del rotoscopiado en la mayor parte del metraje de *A Scanner Darkly* resulta plano y funcional afirmando que el film podría prescindir de esta técnica sin que el producto final se viera resentido (Florez, junio 2013). El rotoscopiado, de hecho, delata la importancia que tiene el elemento formal en el “celuloide alucinado”, consecuencia de su sintonía con la posmodernidad cinematográfica.

## 4. CONCLUSIONES

Este apartado recoge las reflexiones, a modo de conclusiones, a las que hemos llegado mediante la realización de este trabajo de investigación. Dichas reflexiones responden a una serie de hipótesis que planteábamos al comienzo de esta tesis. Por tanto, con el fin de exponer lo más claramente posible las conclusiones, hemos decidido que cada una de ellas vaya precedida de su hipótesis correspondiente, aunque también hemos de tener en cuenta que las preguntas que hacíamos no están cerradas sobre sí mismas en un resultado empírico canónico y, en este sentido, es posible que las conclusiones puedan ser compaginadas entre varias de estas hipótesis.

En primer lugar, nos preguntábamos si a lo que hemos venido refiriéndonos a lo largo de estas páginas como “celuloide alucinado” es un estilo filmico en sí mismo, es decir, si los films que engloban este concepto tienen unas determinadas características comunes que justifiquen dicha hipótesis. Podemos afirmar, tras estudiar detenidamente los casos de nuestra muestra de análisis, que efectivamente los títulos adscritos al “celuloide alucinado” comparten determinadas características entre sí:

-Los tres títulos estudiados, para empezar, rechazan abiertamente el tratamiento del tema de las drogas amparándose en una coartada social y, al mismo tiempo, prescinden de un tratamiento naturalista de la problemática. En lugar de esto, el “celuloide alucinado” es un estilo filmico que se corresponde con la mirada del “disidente” y que aboga por el nihilismo como opción ética y estética. Por tanto, estamos ante un tipo de cine que refleja una mirada subversiva y se introduce en un submundo periférico que ignora determinados dilemas sociales en torno al uso de drogas.

-Igualmente, el “celuloide alucinado”, en contraposición a las películas de tipo realista que tratan la droga desde una visión social, está más interesado en representar cómo éstas alteran la conciencia de quien las toma que en mostrar los problemas que genera su distribución y consumo. Así, podemos afirmar que estamos ante un cine que se sumerge en los recovecos de la mente humana que afectan directamente nuestro inconsciente y son capaces de alterar nuestra

percepción. En este sentido, es un cine que se fundamenta en la introspección, ya que se centra en cómo las drogas afectan al individuo en cuestión para retratar, así, una personal visión del mundo deliberadamente “alterada” en la que el resto de factores externos están sometidos al filtro de un cerebro adulterado por numerosas sustancias y, por tanto, no representan un papel meramente descriptivo, sino que actúan como proyecciones mentales del protagonista.

-En este último aspecto, resulta remarcable que los entornos en los que transcurren las historias vinculadas al “celuloide alucinado” no suelen ser representados como lugares geofísicos concretos, aunque en realidad lo sean, sino como espacios abstractos que se corresponden con la idea de esos lugares que percibimos desde el punto de vista del drogadicto.

En segundo lugar, nos planteábamos si “el celuloide alucinado” es un concepto eminentemente posmoderno. Asimismo, determinábamos que lo más razonable es que en caso de que así fuera, las películas adscritas a él deberían compartir propiedades con la posmodernidad cinematográfica. Si la posmodernidad se caracteriza por su oposición al racionalismo, su obsesivo culto hacia lo formal, y la carencia de compromiso social en beneficio de una marcada tendencia hacia el individualismo, y todos estos elementos aparecen en los casos de estudio que nos ocupan, podemos afirmar que el “celuloide alucinado” es efectivamente un concepto eminentemente posmoderno. Todos los casos de nuestro estudio, en este sentido, comparten características que se atribuyen al cine posmoderno, entre las que cabría destacar las siguientes:

-Por su especial importancia en los films que nos ocupan, resulta crucial la modificación de la estructura narrativa mediante la introducción de distintos elementos o técnicas que hacen que la cronología de los films se vuelva intrincada, discontinua y elíptica para potenciar así la confusa sensación que se produce al alterar nuestro estado con drogas. Esto potencia, a su vez, una tendencia a la subjetividad que reclama una participación más activa por parte del espectador que, en ocasiones, debe asumir en primera persona idéntico grado de confusión que los personajes.

-Dicha subjetividad cuando va asociada al terreno de la permutación mental mediante sustancias psicoactivas permite una sublimación del artificio cinematográfico que se impone a la tradicional búsqueda de la representación realista.

-Asimismo, esto deriva en una hibridación genérica típicamente posmoderna que puede incluso mutar en la aparición de nuevos intergéneros, como ocurre en los casos de estudio que nos ocupan.

-La deconstrucción y la intertextualidad también son características posmodernas vinculadas al “celuloide alucinado”, en tanto exigen una complicidad por parte del espectador y potencian los componentes semióticos del film.

-Por supuesto, se produce una desmitificación del héroe que, en los films estudiados, llega a su extremo más radical, pues en todos ellos se retrata a antihéroes y, además, se nos lleva al grado de empatía extremo mediante la focalización interna del relato.

-Resulta manifiesto en los títulos aquí comentados también que se tiende a ofrecer un tratamiento más explícito de temas tabú como el sexo, la violencia y, obviamente, las drogas.

-Por último, pero no menos importante, no podemos dejar de comentar la gran influencia que la ciencia-ficción tiene sobre la posmodernidad, en el sentido de que a través de sus códigos se desarrolla una fascinación por transgredir las fronteras entre realidad y ficción que se manifiesta a su vez en la búsqueda del “celuloide alucinado” por mostrar diferentes estados de realidad.

La tercera de las hipótesis de la que partíamos al inicio de nuestra investigación decía que, si el concepto de “celuloide alucinado” hace referencia a la representación audiovisual de los efectos de las drogas en pantalla, entonces la importancia del punto de vista subjetivo y la focalización interna resultarían claves para su desarrollo. Para abordar esta cuestión expondremos los casos de estudio por separado para abordar así



de manera más detallada hasta qué punto la focalización interna resulta importante para entender el “celuloide alucinado”:

-La narración de *El almuerzo desnudo*, por ejemplo, está determinada por la utilización que Cronenberg hace de las alucinaciones producidas por drogas como un modo de expresión estética capaz de reflejar visualmente el estado de permanente confusión en que vive el protagonista. Es decir, las drogas son una herramienta que sirve al director para introducirnos en un inconsciente alterado por los efectos de las drogas, con el fin de ayudarnos a explorar un mundo interior al que normalmente no tendríamos acceso, pues tiende a encerrarse en sí mismo. En este sentido, la focalización interna, como hemos podido comprobar en los diversos ejemplos que hemos ido viendo a lo largo de nuestro análisis de *El almuerzo desnudo*, juega un papel fundamental a la hora de conseguir que el espectador profundice en las experiencias visionarias que el personaje de William Lee tiene en Interzone, que supone una extensión geofísica de la psique del personaje cuando está bajo los efectos de las drogas.

-Asimismo, en el caso de Terry Gilliam y su versión de *Miedo y asco en Las Vegas*, el imaginario personal del director se adapta a la perfección al estado de eterno viaje psicodélico que transmite la prosa nerviosa y trastornada de Hunter S. Thompson. En esta ocasión, la representación audiovisual de los efectos de las drogas también vuelve a ser utilizada como un instrumento que es capaz de transferir al espectador la sensación de desamparo del hombre posmoderno ante sus dificultades para amoldarse e intentar entender una sociedad que le es tremendamente ajena y hostil. En este sentido, la ciudad de Las Vegas que nos muestra Terry Gilliam a través de la mirada permanentemente alucinada de Raoul Duke es representada como una amplificada barraca de feria que aglutina todo el malestar que Thompson atribuye a un momento aciago de la historia de EEUU, en que la tristemente célebre Administración Nixon ocupaba la Casa Blanca y el conflicto de Vietnam estaba en su punto álgido de tensión. Por tanto, el uso de grandes angulares y otro tipo de lentes deformantes usadas por Gilliam durante el metraje cumplen la función de potenciar ese lado inhumano y ruin de la sociedad estadounidense de la época.

La focalización interna juega, por tanto, un papel fundamental en *Miedo y asco en Las Vegas*, pues la mirada desencantada de Duke, el *alter ego* literario de Thompson, es la que impone su punto de vista desde un principio, emulando la narración en primera persona de la novela. Así, el espectador recorre Las Vegas totalmente enfrascado en la “clarividencia” drogada de Duke y ve los espantos que le asedian tal y como él los percibe. Las drogas, en este aspecto, son una especie de coartada emocional que sirve para aumentar nuestro grado de implicación en la apocalíptica y paranoica visión del mundo que tiene Duke. De este modo, Gilliam da rienda suelta a una explosión de barroquismo formal absolutamente fundamentada en la representación cinematográfica del abuso de sustancias psicoactivas que le permite introducirnos de lleno en una realidad alternativa, la del propio Duke y su compañero de delirios, el Doctor Gonzo, que es concebida en favor de los demonios interiores que subyacen en las consciencias de unos personajes cuya extrema lucidez para percibir el horror les ha inmerso, sin embargo, en un estado de confusión irremediable.

Por tanto, el desarrollo caótico y la urgencia que se desprenden de la obra de Hunter S. Thompson permiten a Gilliam desplegar una serie de recursos formales característicos de su cine que, si bien pueden resultar ciertamente desmedidos en otros contextos, aquí nos transmiten la impresión de estar inmersos en una abigarrada pesadilla que sintoniza perfectamente con las intenciones del original literario. Asimismo, la importancia que tiene la focalización interna en el desarrollo expositivo de un relato narrado en primera persona desde el punto de vista de un personaje permanentemente drogado, conforma un metraje en el que prevalece una continua impresión de aturdimiento. Este torrente de estados alterados se ve potenciado por los diversos géneros y las distintas soluciones audiovisuales que confluyen en una serie de hiperbólicas *set pieces* que se suceden en un decurso tan enmarañado y psicodélico como la propia conciencia del narrador. De esta manera, el proceso de deconstrucción del relato sirve a Gilliam para aumentar el estado de confusión del espectador.

-Por su parte, la focalización interna en *A Scanner Darkly* vuelve a ser fundamental en el proceso de interacción entre personaje y espectador. En este

caso, el uso de la animación rotoscópica no deja de ser un recordatorio constante de que estamos en un continuo estado alterado que se corresponde con el punto de vista del protagonista. El rotoscopiado delata también la importancia que tiene el elemento formal en el “celuloide alucinado”, consecuencia de su sintonía con la posmodernidad cinematográfica.

Igualmente, tanto el carácter autobiográfico como el espíritu contestatario y universal que se desprende del testimonio “alucinado” que transmite la obra de Dick/Linklater, también pueden atribuirse a los casos de estudio anteriores. No en vano estamos ante tres visiones cinematográficas que se basan en grandes pilares de la contracultura literaria norteamericana que, además del hecho de estar inspiradas de una u otra forma por los efectos de las drogas, comparten una similar visión del mundo en la que convergen la paranoia de sus protagonistas ante la posibilidad de estar siendo vigilados a través de los mecanismos de control impuestos por los gobiernos en su afán conspiratorio y la utilización de los estados alterados de la mente como metáfora de la condición esquizoide que define al ser humano posmoderno. Es por esto que la focalización interna resulta un instrumento fundamental a la hora de acercarse con rigor a la representación audiovisual de los efectos de las drogas en el cine.

Por último, al comienzo del trabajo surgía la siguiente hipótesis: si el “celuloide alucinado” puede ser influenciado por el género del film en cuestión y por el propio estilo del autor, entonces podemos decir que estamos ante un concepto mutable y líquido cuyos márgenes son difíciles de acotar:

-Al ser el “celuloide alucinado” un estilo cinematográfico eminentemente posmoderno, no hay riesgo de contradicción al decir que pueden concurrir tantas posibles manifestaciones audiovisuales a la hora de plasmar los efectos de las drogas en pantalla como autores pueda haber interesados en abordar dichas representaciones. Por tanto, el concepto de “celuloide alucinado” no está únicamente ligado a una determinada opción estética, sino que opta por la recreación audiovisual de los efectos producidos por las drogas como dilema expresivo que fundamenta el modo de vida elegido por los personajes que retrata. Es por esto que para conseguir llevar a imágenes los efectos de las más

diversas sustancias se utilizan todo tipo de iniciativas que se amoldan a las distintas personalidades de los distintos autores que hemos estudiado.

En este sentido, es necesario vincular el “celuloide alucinado” con la “autoría líquida”, otra noción clave para entender la posmodernidad, que define la tremenda capacidad de algunos artistas para adaptar sus cualidades a la historia que están narrando, sin por ello dar la espalda a una personalidad que sobrevuela toda su obra. El concepto de “celuloide alucinado” no se limita, por tanto, a una determinada opción estética fundamentada en hiperbólicas puestas en escena, planificaciones inverosímiles o delirios digitales con el fin de “intoxicar” sus fotogramas, sino que opta por la plasmación audiovisual de los efectos de las drogas como alternativa narrativa y opción vital de los respectivos protagonistas.

De esta manera, la representación cinematográfica de los efectos de las drogas se nos revela como un auténtico campo por explorar a la hora de abordar futuros trabajos de investigación, ya que debido a la complejidad expositiva que muestran los procesos narrativos de algunos de los textos fílmicos adscritos a lo que hemos denominado “celuloide alucinado”, así como la existencia de una inmensa filmografía sobre drogas que aún no ha sido estudiada dentro del ámbito académico, ofrecen infinitas posibilidades para próximos trabajos fundamentados, como éste, en el análisis fílmico. Por otra parte, el componente social que conlleva el consumo y el tráfico de drogas, así como la variedad expresiva de sus manifestaciones farmacológicas o el mismo vínculo que hemos establecido entre “celuloide alucinado” y posmodernidad abren inmensas posibilidades para futuras investigaciones en otros ámbitos relacionados con la comunicación audiovisual, como pueden ser la psicología, la sociología, la historia del arte, la literatura, la filosofía o, por qué no, hasta la farmacología.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- ALCOVER OTI, Roberto (Enero 2014): “(Humor y) dinero. *El lobo de Wall Street*”, en *Dirigido por* nº440. Barcelona. pp. 22-23.
- ANTOLÍN RATO, Mariano (2002): “Visiones anfetamínicas y alucinógenas, con alcohol de fondo: los beat y la droga”, en *Cañamo* nº especial psiconautas ilustres. Barcelona, pp. 200-211.
- AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2002): *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- BANGS, Lester (2003): *Mainliness, Blood Feasts and Bad Taste*. Londres: Serpent’s Tail.
- BARTHES, Roland (1977a): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Silvia Nicolini (comp.), *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- BARTHES, Roland (1977b): “The Death of the autor”, en VVAA *Image, music, text*. Nueva York: Hill and Waugh.
- BARTHES, Roland (1974): *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1986): *S/Z*. México: Siglo XXI.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (29 de septiembre 1996): “La droga es el cine”, *La Vanguardia*. Barcelona.
- BATLLE CAMINAL, Jordi (30 de abril 1999): “Crítica *Fear and Loathing in Las Vegas*. Gilliam sigue siendo Gilliam”, en *Guía del Ocio de Barcelona*, p.73
- BELL, Daniel (1974): *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Harper Colophon Books.
- BELLOUR, Raymond (1980): *Le cinéma américain. Analyse de films*. París : Flammarion.
- BENITO, Gloria (15 de septiembre 2014) : « A Scanner Darkly (Una mirada a la oscuridad). Delirante y mortal obsesión ». *Encadenados*.  
<http://www.encadenados.org/rdc/rashomon/128-rashomon-n-85-richard-linklater/3783-a-scanner-darkly-una-mirada-a-la-oscuridad-2006> [consultado el 14 de febrero de 2015]
- BERGSON, Henri (1985) : *La evolución creadora*. Madrid: Espasa-Calpe.
- BERGSON, Henri (2006) : *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

- BERLANGA, Jorge (1 de octubre 1996): “*Trainspotting*: antihéroes con heroína”, *ABC*. Madrid.
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin (1995a): *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David (1995b) *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; y THOMPSON, Kristin (1997): *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- BOYD, Susan C. (2008): *Hooked. Drug War Films in Britain, Canada and the United States*. Toronto: University of Toronto Press.
- BISKIND, Peter (2004): *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- BURROUGHS, William S. (1980): *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- BURROUGHS, William S. (2004): *Yonqui*. Barcelona: Anagrama.
- BURROUGHS, William S. y GINSBERG, Allen (2006): *Las cartas de la Ayahuasca*. Barcelona: Anagrama.
- BURROUGHS, William S. y KEROUAC, Jack (2010): *Y los hipopótamos se cocieron en sus tanques*. Barcelona: Anagrama.
- BURCH, Noël (1970): *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- BURCH, Noël (1991): *El tragaluz del infinito*. Madrid: Editorial Cátedra.
- CARRÈRE, Emmanuel (2002): *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos: Philip K. Dick, 1928-1982*. Barcelona: Minotauro.
- CASAS, Quim (30 de abril de 1999): “Periodismo lisèrgic”, en *El Periódico de Catalunya*. Barcelona.
- CASAS, Quim (Abril 1999): “El mal sueño americano”, en *Dirigido por* n° 278. Barcelona, pp. 40-41.
- CASAS, Quim (Diciembre 2000): “Réquiem por un sueño. Última parada, Conney Island”, en *Dirigido por* n°296. Barcelona, p.19.
- CASAS, Quim (Noviembre 2006): “A *Scanner Darkly*. Paranoia mental y gesto rotoscópico”, en *Dirigido por* n°361, Barcelona, p.18.

- CASSETTI, Francesco, y DI CHIO, Federico (1991): *Cómo Analizar un Film*. Barcelona: Paidós.
- CAVELL, Stanley (1999): *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- CHRISTIE, Ian; THOMPSON, David y SCORSESE, Martin (1996): *Scorsese on Scorsese (Directors on Directors)*. Londres: Faber & Faber.
- CHRISTIE, Ian y GILLIAM, Terry (1999): *Gilliam on Gilliam (Directors Directors)*. Londres: Faber & Faber.
- COMAS, Ángel (2009): *Los fabulosos años del New Hollywood. Panorama de dos décadas de cine norteamericano (1964-1983)*. Madrid: T&B Editores.
- CORMAN, Roger y JEROME, Jim (1992): *Roger Corman. Cómo hice cien films en Hollywood y nunca perdí ni un céntimo*. Barcelona: Ediciones Alertes.
- COSTA, Jordi (1992 noviembre): “Roger Corman: “El Hombre con Rayos X en los Ojos”, *Fantastic Magazine* nº 9, p. 24.
- COSTA, Jordi (30 de septiembre 1996): “Una inyección de vitalitat”, *Avui*. Barcelona.
- COSTA, Jordi y SÁNCHEZ, Sergi (1998): *Terry Gilliam. El soñador rebelde*. Donostia- San Sebastián: Festival internacional de cine de Donostia- San Sebastian.
- COSTA, Jordi (2004): “Una revolución en las alcantarillas”, en CUETO, Roberto y WEINRICHTER, Antonio (Eds.) (2004): *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), pp. 87-131.
- CUETO, Roberto y WEINRICHTER, Antonio (Eds.) (2004): *Dentro y fuera de Hollywood. La tradición independiente en el cine americano*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay)
- DE QUINCEY, Thomas (2002): *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Alianza.
- DERRIDA, Jacques (1989): *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós.
- DICK, Philip K. (1979 noviembre): “La voz de Dick” (selección de declaraciones del autor realizada por Elvio E. Gandolfo), en *Fenix I*. Número dedicado a Philip K. Dick. Buenos Aires: Adiax, pp. 188-204.
- DICK, Philip K. (2006): *Una mirada a la oscuridad*. Barcelona: Minotauro.
- DICK, Philip K. (2007): *Los tres estigmas de Palmer Eldritch*. Barcelona: Minotauro.
- ECO, Umberto (2009): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

EMERY, Prudence y SILVERBERG, Ira (1992): "Production History", en *Everything is Permitted. The Making of Naked Lunch*. New York: Grove Weidenfeld, pp. 55-75.

ESCOHOTADO, Antonio (1990): *El libro de los venenos*. Madrid: Mondadori.

ESCOHOTADO, Antonio (1996): *Historia elemental de las drogas*. Barcelona: Anagrama.

ESCOHOTADO, Antonio (2004a): *Historia general de las drogas, 1*. Madrid: Alianza.

ESCOHOTADO, Antonio (2004b): *Historia general de las drogas, 2*. Madrid: Alianza.

ESCOHOTADO, Antonio (2004c): *Historia general de las drogas, 3*. Madrid: Alianza.

FRANK, Thomas (2001): *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*. Barcelona: Alpha Decay.

FLOREZ, David (junio, 2013) "De *Waking Life* a *Scanner Darkly*: Los problemas del rotoscopiado", en *Transit: cine y otros desvíos*. Barcelona: <http://cinetransit.com/de-waking-life-a-a-scanner-darkly/> [consultado el 26 de febrero de 2015]

FERNÁNDEZ VALENTÍ, Tomás (2014): "El lobo de Wall Street, de Martin Scorsese: unas impresiones", en *El cine según TFV*. [consultado el 17 de enero de 2014] <http://elcineseguntfv.blogspot.com.es/2014/01/el-lobo-de-wall-street-de-martin.html>

FREIXAS, Ramón: "David Cronenberg", en *Dirigido por* nº 280 (Barcelona, Junio, 1999), pp. 83-84.

GANDOLFO, Elvio E. (1979 noviembre): "Doce miradas al mundo de Dick", en *Fenix I*. Número dedicado a Philip K. Dick. Buenos Aires: Adiax, pp. 205-231.

G. CALVO, Alejandro (2002): "Cult Movies: El almuerzo desnudo", en *Miradas de cine* 2002. [http://www.miradas.net/0204/cults/2002/0208\\_nakedlunch.htm](http://www.miradas.net/0204/cults/2002/0208_nakedlunch.htm). [Consultado el 28 de marzo de 2014.]

G. CALVO, Alejandro (Septiembre 2005): "La invisible distancia entre sueño y realidad (a propósito de la defensa de los alucinógenos)", en *Miradas de cine* nº45. <http://www.miradas.net/2005/n42/estudio/miedoyascoenlasvegas.html> [consultado el 13 de diciembre de 2013]

GARCÍA CHILLERÓN, José Ramón (7 de febrero de 2008): "La libertad definitiva del gran gonzo", en *Periódico Diagonal*. <http://www.diagonalperiodico.net/culturas/la-libertad-definitiva-del-gran-gonzo.html> [consultado el 23 de abril de 2014]

GARCÍA CHILLERÓN, José Ramón (marzo 2009): "*Gimme Shelter*. La cruda realidad pisoteó a los hijos de las flores", *Miradas de cine* nº 84. Madrid. <http://miradas.net/2009/03/estudios/gimme-shelter.html> [consultado el 23 de abril de 2014]



- GARCÍA CHILLERÓN, José Ramón (2009): “Dwain Esper: en los suburbios de la producción cinematográfica”, en MARZAL FELICI, José Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (coord.) (2009): *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense
- GRAZIA, Edward de, y NEWMAN K. Roger (1982): *Banned Films. Movies, Censors and the First Amendment*. Nueva York y Londres.: R.R. Bowker Company
- GILLIAM, Terry y GRISONI, Tony (2000): *Fear and Loathing in Las Vegas: Not the Screenplay*. Nueva York: Applause Theatre Books.
- GINSBERG, Allen y BURROUGHS, William (16 de septiembre, 1992): “Dos pilares de la ‘beat generation’”, entrevista de Ginsberg a Burroughs. *El Periódico de Cataluña*. Barcelona, p.111.
- GUBERN, Román. (2005): *Historia del Cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- GONZÁLEZ- FIERRO SANTOS, José Manuel (1999): *David Cronenberg. La estética de la carne*. Madrid: Nuer Ediciones.
- GÓNZALEZ REQUENA, Jesús (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla Ediciones.
- GOROSTIZA, Jorge y PÉREZ, Ana (2003): *David Cronenberg*. Madrid: Editorial Cátedra.
- HERMOSO, Borja (19 de septiembre de 1998): “Terry Gilliam anima a usar drogas para valorar el mundo”, crónica con motivo de la presentación de *Miedo y asco en Las Vegas* en el Festival de San Sebastián publicada. *El Mundo*. Madrid, p. 49.
- HEREDERO, Carlos F. (Julio-Agosto 1998): “Cannes ‘98”, en *Dirigido por* nº 270. Barcelona, p. 56.
- HOBERMAN, J. (2013, 30 de octubre): “The Cineaste’s Guide to Watching Movies While Stoned”. *The Nation* (online) <http://www.thenation.com/article/176924/cineastes-guide-watching-movies-while-stoned#> [Consultado el 13 de diciembre de 2013]
- HOBERMAN, J.: “*Fear and Loathing in Las Vegas: A Pint of Raw Ether and Three Reels of Film*”, ensayo aparecido en la edición en DVD de *Criterion Collection* (online) <http://www.criterion.com/current/posts/251-fear-and-loathing-in-las-vegas-a-pint-of-raw-ether-and-three-reels-of-film> [Consultado el 13 de diciembre de 2013]
- HODGE, John y WELSH, Irvine (1996): *Trainspotting & Shallow Grave: Screenplays*. Londres: Faber & Faber.

- HUCHTEON, Linda (julio 1993): “La política de la parodia postmoderna”, en *Criterios*, edición especial de homenaje a Batjín. La Habana. pp.187-203. Disponible en <http://www.criterios.es/pdf/hutcheonpolitica.pdf>. [consultado el 7 de febrero de 2014]
- HUNTER, Jack (2000): “Mutant Moments: Drugs in SF/Horror Cinema”, en Stevenson, Jack (Ed), *Addicted: The Myth and the Menace of Drugs in Film*. Londres: Creation Books, pp.75-86.
- HUXLEY, Aldous (1977): *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona: Edhasa.
- IMBERT, Gérard (2010): *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- INDIANA, Gary (1992): “*Naked Lunch: Burroughs*”, *Criterion Collection DVD*. pp.11-17 (online) <http://www.criterion.com/current/posts/769-naked-lunch-burroughs> [consultado el 13 de diciembre de 2013]
- JAEHNE, Karen (1992): “David Cronenberg on William Burroughs: Dead Ringers Do Naked Lunch”, en *Film Quaterly*, vol.45, nº 3, primavera de 1992, pp. 2-6.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- JAMESON, Fredric (1999): *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- JOHNSON, David T. (2012): *Richard Linklater*. Urbana, Chicago y Springfield: University of Illinois Press.
- JOUSSE, Thierry (junio 1998): “Le festival des extrêmes”, en *Cahiers du cinema* nº525. Paris, pp.20-23.
- KARMODI, Ostap y FOSTER WALLACE, David (2011): *David Foster Wallace. Un'intervista inedita*. Milán : Terre di mezzo.
- KERMODE, Mark (Marzo 1992): Entrevista a David Cronenberg. *Sight and Sound*. Londres, pp. 11-13 (online) <http://www.davidcronenberg.de/snsint92.html> [consultado el 13 de diciembre de 2013]
- KIMBER, Gary (abril de 1992): “Production Design. Carol Spier came up with the look of Burrough's Interzone, Tangier on a movie set”, en *Cinefantastique*, vol.22, nº5, p.18.
- KNICKERBOCKER, Conrad y BURROUGHS, W.S. (Otoño 1965): “Interview: William Burroughs, The Art of fiction nº36”, en *The Paris Review* nº35. <http://www.theparisreview.org/interviews/4424/the-art-of-fiction-no-36-william-s-burroughs> [consultado el 4 de septiembre de 2014]

- KRISTEVA, Julia (1997): “Batjín, la palabra, el diálogo y la novela”, en Navarro, Desiderio (selecc. y trad) *Intertextualité*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas.
- LAKE-BENSON, Brett (2000): “Scarface”, en Stevenson, Jack (Ed), *Addicted: The Myth and the Menace of Drugs in Film*. Londres: Creation Books, pp. 198-206
- LERMAN, Gabriel (Enero 2014): “Entrevista a Martin Scorsese”, en Dirigido por nº440. Barcelona. pp. 24-27.
- LIPOVETSKY, Gilles (2009): *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles, y SERROY, Jean (2009): *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- LORENZO, María (Invierno 2007): “A *Scanner Darkly*: La mirada rotoscopiada”, originalmente publicado en *Tren de sombras. Revista de Análisis Cinematográfico*. Barcelona.[http://www.academia.edu/3855585/La\\_mirada\\_rotoscopiada\\_A\\_Scanner\\_Darkly](http://www.academia.edu/3855585/La_mirada_rotoscopiada_A_Scanner_Darkly) [consultado el 26 de febrero de 2015]
- LYONS, Donald (enero-febrero 1992): “*Naked Lunch*”, en *Film Comment*, vol.28, nº1, pp.15-17.
- LOSILLA, Carlos (julio 2013): “Breve guía para merodear por el cine de Richard Linklater”, en *Transit: cine y otros desvíos*. Barcelona. <http://cinentransit.com/richard-linklater/> [consultado el 19 de febrero de 2015]
- LYOTARD, Jean François (1987): *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- MALTBY, Richard (1996): “La censura y el Código de Producción”, en *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid. Cátedra, pp. 175-206.
- MANCEBO ROCA, Juan Agustín (Ed.) (2010): *Terry Gilliam. El desafío de la imaginación*. Madrid: T&B Editores.
- MARCUS, Greil (2014): *Mystery Train. Imágenes de América en la música rock & roll*. Barcelona: Contraediciones.
- MARKERT, John (2013): *Hooked in Film: Substance Abuse on the Big Screen*. Nueva York. Scarecrow Press.
- MARTIALAY, Julieta (Abril, 1999): “Terry Gilliam. El gran manipulador”, en *Fotogramas* nº 1866, Barcelona, p. 154. Entrevista a Terry Gilliam.
- MASLIN, Janet (1991, 27 de diciembre): “*Naked Lunch: Drifting In and Out of a Kafkaesque Reality*”, ensayo aparecido en la edición en DVD de *Criterion Collection*

- (online) <http://www.criterion.com/current/posts/305-naked-lunch-drifting-in-and-out-of-a-kafkaesque-reality> [consultado el 13 de diciembre de 2013]
- MITRY, Jean (1990): *La semiología en tela de juicio*. Madrid: Akal/Comunicación.
- MIRANDA TERRER, Francisco (2012): “El infinito interno”, en *El infinito interno* [http://elinfinitointerno.blogspot.com.es/2012/04/el-infinito-interno\\_04.html](http://elinfinitointerno.blogspot.com.es/2012/04/el-infinito-interno_04.html) [consultado el 3 de diciembre de 2013]
- McCABE, Bob: “Chemical Warfare”, en *Sight and Sound* (Londres, Junio, 1998), pp. 6-8. Entrevista a Terry Gilliam.
- McCABE, Bob y GILLIAM, Terry (1999): *Dark Knights & Holy Fools: The Arts and Films of Terry Gilliam*. Londres: Orion.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.
- MORGAN, David (1998a): “A Savage Journey: The Making of Fear and Loathing in Las Vegas”, *Wide Angle/Closeup*.  
[http://www.wideanglecloseup.com/loathing\\_filming.html](http://www.wideanglecloseup.com/loathing_filming.html) [consultado el 1 de abril de 2014]
- MORGAN, David (1998b): “Fear and Loathing Script Analysis: A comparison of the Terry Gilliam/Tony Grisoni and Alex Cox/Tod Davies screenplays”, *Wide Angle/Closeup*. [http://www.wideanglecloseup.com/loathing\\_scriptanalysis.html](http://www.wideanglecloseup.com/loathing_scriptanalysis.html) [consultado el 1 de abril de 2014]
- NAVARRO, Antonio José: “David Cronenberg. Los secretos de la Nueva Carne”, en *Dirigido por* nº 203 (Barcelona, Junio, 1992), pp. 50- 70.
- NIETZSCHE, Friedrich (1970): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (pp. 543-556), en *Obras Completas, vol. I*. Buenos Aires: Ediciones Prestigio. Rescatado de <http://213.0.8.18/portal/educantabria/contenidoseducativosdigitales/bachillerato/citexfi/citex/cit/Nietzsche/nietzschetexto.pdf> [consultado el 16 de enero de 2014]
- OLSEN, Mark (julio-agosto 1998): “The Weird Turn Pro: Fear, Loathing and Gonzo Cinema”, en *Film Comment* volumen 34 número 4. NY, pp. 76-78.
- PALMER, Christopher (2003): *Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern*. Liverpool: Liverpool UP.
- PEKAR, Harvey y PISKOR, ED (2011): *The Beats*. Madrid: 451 Editores.
- PLANT, Sadie (2001): *Escrito con drogas*. Barcelona: Destino.
- PRICE, Brian (Julio 2003): “Richard Linklater”, en *Senses of Cinema*. <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/linklater/> [consultado el 19 de febrero de 2015]

- RIAMBAU, Esteve (22 de abril, 1999): “Sóc incapac d’explicar com faig les coses”, entrevista a Terry Gilliam publicada en diario *Avui*. Barcelona.
- RODLEY, Chris (1992): “*Naked Lunch: So Deep in My Heart That You’re Really a Part of Me*”, ensayo aparecido en la edición en DVD de *Criterion Collection* (online) <http://www.criterion.com/current/posts/2726-naked-lunch-so-deep-in-my-heart-that-you-re-really-a-part-of-me> [consultado el 13 de diciembre de 2013]
- RODLEY, Chris y CRONENBERG, David (2000): *David Cronenberg por David Cronenberg*. Barcelona: Editorial Alba.
- RUIZ, Juanma (Enero 2014): “Show (and) Business. *El lobo de Wall Street*, de Martin Scorsese”, en *Caimán cuadernos de cine* nº23(74). Madrid, pp. 39-40.
- SALA, Ángel (Mayo 2012): “Muerte Budismo y DMT. *Enter the Void*”, en *Dirigido por* nº422, Barcelona, pp.42-43.
- SÁNCHEZ, Sergi (Abril 1999): “*Miedo y asco en Las Vegas*” Crítica, en *Fotogramas* nº 1866, Barcelona, p. 13.
- SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi (2006): *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J.L (2006) “El análisis del film”, en *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza, pp. 58-72.
- SARTORI, Beatrice (27 de septiembre 1996): “Cuando la heroína es el héroe”, *El Mundo*. Madrid.
- SHAPIRO, Harry (2004): *Shooting Stars: Drugs, Hollywood and the Movies*. Nueva York: Serpent’s Tail.
- SONTAG, Susan (2007): *Estilos radicales*. Barcelona: Debolsillo.
- STARKS, Michael (1982): *Cocaine Fiends and Reefer Madness*. Nueva York: Cornwall Books
- SZAZS, Thomas (2001): *Nuestro derecho a las drogas*. Barcelona: Anagrama.
- STEADMAN, Ralph (2006): *The Joke’s Over. Bruised Memories: Gonzo, Hunter S. Thompson and Me*. Orlando, Florida: Harcourt Books.
- STEVENSON, Jack (Ed) (2000): *Addicted: The Myth and the Menace of Drugs in Film*. Creation Books: Londres.
- STEVENSON, Jack (2003): *Land of a Thousand Balconies*. Manchester: Headpress/Critical Vision.

- TEJEDA, Carlos (mayo/junio 2008): “El doloroso acto de crear”, *Cuadernos de jazz* n°106, Madrid. pp.60-64. [http://www.carlostejeda.com/2008\\_09\\_09\\_archive.html](http://www.carlostejeda.com/2008_09_09_archive.html) [consultado el 4 de marzo de 2014]
- THOMPSON, David (Mayo 1992): “*Naked Lunch*”, en *Sight and Sound*, vol.2, n°1. Londres, pp.56-57 (online) <http://www.davidcronenberg.de/snslunch.html> [consultado el 13 de diciembre de 2013]
- THOMPSON, Hunter S. (1981): *La gran caza del tiburón*. Barcelona: Anagrama.
- THOMPSON, Hunter S. (1998): *Los Ángeles del Infierno*. Barcelona: Anagrama.
- THOMPSON, Hunter S. (2003): *Miedo y asco en Las Vegas*. Barcelona: Anagrama.
- THOMPSON, Hunter S. (2012): *El escritor gonzo. Cartas de aprendizaje y madurez*. Barcelona: Anagrama.
- THOMPSON, Hunter S. (2013): *El último dinosaurio*. Madrid: Gallo Nero.
- TORREIRO, Mirito (1996): “La Guerra Mundial: Hollywood entre dos frentes”, en *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra, pp. 43-79.
- TORREIRO, Mirito (4 de octubre 1996): “Atrocidades escocesas”, *El País*. Madrid.
- TRAMULLAS, Gemma (2 de abril 1996): “Un infierno que bate records”, *El Periódico de Catalunya*. Barcelona.
- TRUFFAUT, François (1999): *El placer de la Mirada*. Barcelona: Paidós.
- VASQUEZ ROCCA, Adolfo (2006): “William Burroughs. Metáfora viral, compulsión y literatura conspirativa”. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* Vol.13,n°1.Madrid:UniversidadComplutense.  
<http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/NOMA0606120419A/26732>  
[Consultado el 27 de octubre de 2014]
- VVAA (1996): *Historia general del cine. Volumen VIII. Estados Unidos (1932-1955)*. Madrid: Cátedra.
- VVAA (1995): *Historia general del cine. Volumen XI. Nuevos cines (años 60)*. Madrid: Cátedra.
- VVAA (Julio-agosto 1998): “Cannes 98”, *Positif* n°449-450. Paris, p.92.
- VVAA (17 de Julio 2013): “Especial Linklater” <http://cinentransit.com/especial-richard-linklater/> [Consultado el 17 de febrero de 2015]
- WEINRICHTER, Antonio (Abril 1991): “*The Doors*. El ‘Chamán’ eléctrico”, *Dirigido por* n°190, Barcelona. pp. 18-21.

WEINRICHTER, Antonio (Junio 1992): “*El almuerzo desnudo*. El sueño de la escritura”, en *Dirigido por* nº 203. Barcelona, pp. 46-48.

WELSH, Irvine (2002): *Trainspotting*. Barcelona: Anagrama.

## ANEXO

### Fichas técnicas de las películas

1991. *EL ALMUERZO DESNUDO* (*Naked Lunch*)

Canadá, Gran Bretaña. *Productoras*: Recorded Pictures Company, Naked Lunch Productions, Téléfilm Canada, Ontario Film Development. *Dirección*: David Cronenberg. *Producción*: Jeremy Thomas. *Guión*: David Cronenberg, basado en la novela *El almuerzo desnudo* de William S. Burroughs. *Dirección de fotografía y operador* (Eastman, Kodak 5248): Peter Suschitzky. *Diseño de producción*: Carol Spier. *Montaje*: Ron Sanders. *Música*: Howard Shore. *Diseño de vestuario*: Denise Cronenberg. *Reparto*: Deirdre Bowen. *Dirección de producción*: Marilyn Stonehouse. *Efectos especiales*: Chris Walas Inc. *Efectos criaturas*: Mark Siegel. *Maquillaje*: Christine Hart. *Peluquería*: Verónica Ciandre.

*Interpretes*: Peter Weller (Bill Lee), Judy Davis (Joan Frost y Joan Lee), Roy Scheider (Dr. Benway), Julian Sands (Yves Cloquet), Ian Holm (Tom Frost), Monique Mercure (Fadela), Michael Zelniker (Michael), Nicholas Campbell (Hank), Joseph Scorsiani (Kiki), Robert A. Silverman (Hans), Peter Boretski (exterminador y voz de las criaturas), Yuval Daniel (Hafid), John Friesen (Hauser), Sean Mc Cann (O, Brien), Howard Jerome (A. J. Cohen), Michael Caruana (prestamista), Kurt Reis, Justin Louis, Julian Richings (exterminadores), Jim Yip (el chino), Claude Afalo (capataz), Lauren Hazout, Joe Dimambro (chicos de la Interzona). *Paso*: 35 mm. *Formato*: 1, 85: 1. *Duración*: 115 min. *Rodaje*: 1991, Toronto. *Estreno*: diciembre de 1991 (EEUU limitado).

1998. *MIEDO Y ASCO EN LAS VEGAS* (*Fear and Loathing in Las Vegas*)

EEUU. *Productora*: Rhino Films. *Distribuidora*: Universal Pictures *Dirección*: Terry Gilliam. *Producción*: Harold Bronson, Patrick Cassavetti, Richard Foss, John Jergens, Laila Nabulsi, Stephen Nemeth y Elliot Lewis Rosenblatt. *Guión*: Terry Gilliam, Toni Grisoni, Tod Davies y Alex Cox, basado en el libro *Miedo y asco en Las Vegas* de Hunter S. Thompson. *Dirección de fotografía y operador*: Nicola Peccorini *Diseño de producción*: Alex McDowell. *Montaje*: Lesley Walkers. *Música*: Ray Cooper, Michael



Kamen. *Diseño de vestuario*: Julie Weiss. *Reperto*: Margery Simkin. *Efectos especiales*: Rob Bottin.

*Intérpretes*: Johnny Depp (Raoul Duke), Benicio del Toro (Dr. Gonzo), Christina Ricci (Lucy), Harry Dean Stanton (Juez), Ellen Barkin (camarera del North Star), Cameron Díaz (reportera rubia), Tobey Maguire (autostopista), Michael Lee Gogin (dependiente uniformado), Larry Cedar (agente de alquiler de coches en Los Angeles), Brian Le Baron (aparcacoches), Katherine Helmond (Recepcionista), Craig Bierko (Lacerda), Tyde Kyernei (reportero), Mark Harmon (reportero). *Duración*: 118 min. *Rodaje*: 1997, Los Angeles y Las Vegas. *Estreno*: presentada en la 51ª edición del Festival de Cannes el 15 de mayo de 1998, estrenada el 22 de mayo del mismo año en EEUU.

2006. *A SCANNER DARKLY (UNA MIRADA A LA OSCURIDAD) (A Scanner Darkly)* EEUU. *Productora*: Warner Independent Pictures, Thousand Words, Section Eight, Detour Filmproduction, 3 Arts Entertainment. *Distribuidora*: Warner Independent Pictures. *Dirección y guión*: Richard Linklater, basado en el libro Una mirada a la oscuridad, de Philip K. Dick. *Producción*: Erin Ferguson, George Clooney, Steven Soderbergh, Jennifer Fox, Ben Cosgrove, John Sloss, Palmer West, Jonah Smith, Erwi Stoff, Anne Walker-McBay, Tommy Pallotta. *Jefes de animación*: Bob Saviston, Jason Archer, Paul Beck. *Dirección de fotografía y operador*: Shane F.Kelly. *Diseño de producción*: Bruce Curtis. *Montaje*: Sandra Adeir. *Música*: Graham Reynolds. *Diseño de vestuario*: Kari Perkins. *Reperto*: Denise Chamain.

*Intérpretes*: Keanu Reeves (Bob Arctor), Robert Downey Jr. (James Barris), Woody Harrelson (Ernie Luckman), Winona Ryder (Donna Hawthorne), Rory Cochrane (Charles Freck), Angela Rawn (médico 1), Chamblee Ferguson (médico 2), Leif Anders (narrador del suicidio de Freck), Turk Pipkin (criatura), Alex Jones (profeta callejero), Lisa Marie Newmyer (Connie), Dameon Clarke (Mike), Marco Perella (Donald). *Duración*: 100 min. *Rodaje*: 2004, Austin y Elgin (Texas). *Estreno*: presentada en la 59ª edición del Festival de Cannes el 25 de mayo de 2006, estrenada el 7 de julio del mismo año en EEUU.

