

**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

**Discurso, porvenir y especulación sobre la novela en  
nuestro mundo mediatizado; el caso de  
*Trainspotting***

**Tesina que para optar por el grado de  
Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Inglesas)**

**presenta:**

**Rodrigo Pérez-Grovas Álvarez**

**Asesora: Dra. Susana González Aktories**

***México D.F., diciembre de 2010***



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## INDICE

<b>1. Introducción: El porqué de un estudio comparativo intermedial de <i>Trainspotting</i> en nuestro mundo y los medios</b> -----	3
<b>2. Partiendo de lo teórico</b>	
2.1. <i>Literatura e intermedialidad: razones para la elección de la novela</i> -----	8
2.2. <i>Ante los límites de lo literario: Trainspotting como “literatura” y como zona liminal en contacto con los demás medios</i> -----	20
2.3. <i>Consideraciones de Trainspotting dentro del género de la novela</i> -----	30
<b>3. <i>Trainspotting</i> como ejemplo literario intermedial a la luz del panorama actual</b> -----	35
3.1. <i>El tema y la trama en Trainspotting</i> -----	36
3.2. <i>Lenguaje como esencia micro-estructural y estilística en Trainspotting</i> -----	41
3.3. <i>Rasgos macro-estructurales y sus posibilidades de decodificación en la novela</i> -----	49
3.4. <i>La cultura como referente intermedial: expresiones del punk en la novela</i> -----	51
<b>4. Conclusiones</b> -----	65
<b>5. Apéndice</b> -----	69
<b>6. Referencias de consulta</b>	
<i>Libros, tesis y artículos consultados</i> -----	75
<i>Filmografía</i> -----	79

## **1. Introducción: El porqué de un estudio comparativo intermedial de *Trainspotting* en nuestro mundo y los medios**

Vivimos en un mundo saturado de información y medios. Hoy en día un estudiante de clase media, como es mi caso, puede acceder a éstos con una facilidad que, en comparación con tan sólo hace diez años, resulta envidiable. Aunque esto no me beneficia a mí únicamente: a partir de recursos como el internet casi cualquier persona, sin importar que tan alejada se encuentre del mundo de la investigación, en tanto tenga acceso a una computadora, puede acercarse a espacios de consulta y textos de una vastedad incalculable.

Es por lo mismo que se vuelve necesario preguntarnos: ¿de qué manera esto condiciona nuestro papel como lectores y críticos no solamente de lo literario sino de la cultura en general, una vez que hemos logrado asimilar las posibilidades tanto informáticas como mediáticas de nuestro tiempo?<sup>1</sup> Después de todo, no hay lugar a dudas: los papeles de productores y/o consumidores de la cultura se afectan por las condiciones específicas del mundo y de sus formas de comunicación, mismas que cada vez más se han ido diversificando gracias a las nuevas tecnologías.

Para entender dichos alcances en el caso específico de la novela de mi interés, *Trainspotting* de Irvine Welsh, y ver cómo la literatura abraza entre sus temas y formas estas transformaciones e influencias volviéndose, ella también, parte de una cadena de discursos que en su conjunto señalan los cambios de los

---

<sup>1</sup> Ésta es una pregunta que hago en plural por lo siguiente: más allá de los propósitos de esta tesina pienso que tanto el académico como el lector ocasional que se interese por el lugar de la literatura en nuestro tiempo debería de cuestionar la forma en que ésta se ve afectada por su propio entorno. Es por lo mismo que la cuestión rebasa los meros objetivos de mi trabajo y yo la planteo como una interrogante abierta para sus lectores.

hitos culturales y mediáticos de la sociedad tal como se han presentado y desarrollado en las últimas décadas, es necesario antes que nada definir a qué habré de referirme al hablar de *medios*.

Por un lado, “medio” se refiere al vehículo que puede utilizarse para alcanzar un fin determinado. En concreto, en literatura podemos hablar de medios en un sentido no sólo material (el soporte en el que figura: libro impreso, formato digital, audiolibro, etc.), sino también con respecto a su forma estilística, es decir, el género al que pertenece y que en parte también condiciona su identidad. Una novela, un poema o un cuento -por mencionar sólo los géneros más convencionales-, pueden ser considerados medios a partir de los cuales se intenta expresar una idea en particular o provocar un sentimiento. Si esto se extiende a expresiones que, aunque contienen elementos “literarios”, ya colindan con o incluso integran territorios o disciplinas diferentes que emplean lenguajes diversos, estamos hablando de “medios” en otro sentido, como en el caso del cine, la obra de teatro, la canción, las tiras cómicas, etc. En todos ellos es posible encontrar un “texto”, no sólo en el sentido lingüístico sino en el *heterosemiótico* (González Martínez, 1999), multimedial, que a su vez es muestra de un tejido de valores que en gran medida retratan el ambiente, el pensamiento y las valoraciones propias de una sociedad. Todo ello puede inducir en el receptor ciertas emociones, influir en su forma de ver el mundo, de concebir ideales, de sumarse a determinadas tendencias o modas, etc.

Claus Clüver, en su ensayo “Intermediality and Interart Studies” (2007) defiende justamente este argumento en su definición de intermedialidad, misma que se enfoca en las relaciones e interacciones entre medios distintos, dando

prioridad a la idea de “medios” sobre los términos empleados usualmente como “discursos” o “artes”: “Once ‘medium’ instead of ‘art’ has become accepted as the basic category for the interdisciplinary discourse, the interrelationship of the various media is conceived as ‘intermediality’.” (Clüver, 2007: 30). Ya ahondaré posteriormente en la clase de dificultades pertinentes a una consideración estética de los estudios intermediales e intertextuales (capítulo 2). Por lo pronto es suficiente con notar que al utilizar la idea de “medio” estamos a la vez reconociendo que un texto literario hoy en día puede hacer referencias –de forma muy diversa y con intenciones muy diferentes– a otros textos culturales, cosa que le suma complejidad y atractivo; pero además, notamos que con esto se resuelve de manera distinta la problemática categorización y delimitación del objeto estético llamado *literatura*, observado hasta hace pocas décadas bajo principios fundamentalmente estéticos. Es dentro de este espíritu inclusivo de la intertextualidad e intermedialidad que podemos encontrar un interés tanto cultural como analítico en los textos, más allá de que éstos nos gusten o nos parezcan particularmente logrados desde un punto de vista estético-literario.

El concepto de *medio*, por otro lado, nos ofrece aún otra posibilidad fundamental; éste puede ser considerado asimismo como el vehículo por conducto del cual se nos hace llegar no sólo información sino distintos tipos de textos; y esto lo logra no sólo en un nivel particular de la obra en sí, sino social. Así, podemos hablar también de los medios de comunicación como indispensables catalizadores de la gestión cultural,<sup>2</sup> que deben ser tomados en cuenta al momento de estudiar una obra:

---

<sup>2</sup> Es decir, el diseño y la realización de proyectos culturales desde cualquier ámbito.

In the discourse the concept 'medium' obviously comprises diverse but integrated categories, which will have to be carefully sorted out only when required by respective research interest. A general definition is likely to require more than a sentence; moreover, it will only arise from the construction of a relevant media word that would support a comprehensive theory of intermediality. This is an ongoing project, continually affected by the development of a new media. It remains to be seen whether the emphasis will fall on the processes of communication or in the techniques of production, or whether questions concerning reception will frame increasing importance. (Clüver, 2007: 20)

En el caso de la obra de Welsh aquí tratada, tanto en la novela misma como en la forma de comercializarla, se encuentran elementos clave que apuntan a la importancia de la relación literatura-medios. Y es que sin lugar a dudas ha sido la apertura inimaginable que se ha dado en los medios de comunicación a lo largo del siglo XX y XXI lo que ha hecho que los procesos que llamaremos "artísticos" y culturales se vean afectados y revolucionados con una velocidad sin precedentes.

De esta manera, considerando lo anterior, será posible valorar a *Trainspotting* como el texto en su relación con el "medio" en un doble nivel: por una parte, en lo que toca a sus posibilidades intermediales de relación entre medios artísticos que a pesar de tener expresiones diferentes se comunican entre sí, como la música, la literatura, el cine, etc. Por la otra, en lo que se refiere a sus posibilidades de distribución y consumo de valor mediático. De este forma, mi objetivo a partir de esta tesina será tratar de qué manera es que se da un fenómeno de relación intermedial entre *Trainspotting*, mi caso de estudio, y otros tantos textos que han de presentarse en medios no estrictamente literarios.

Para lograr lo anterior, en el capítulo siguiente habré de intentar establecer los fundamentos teóricos dentro de los cuales esta relación intermedial es posible. Posteriormente, en el capítulo tres habré de entrar, propiamente, al análisis de la obra desde esta perspectiva. El cuarto apartado estará dedicado a mis conclusiones. Asimismo, incluyo un apéndice que servirá de referencia a aquellos lectores que desconozcan la obra, ya que en éste se desglosan los 43 capítulos que conforman la novela, incluyendo breves sinopsis de cada uno de éstos.

## **2. Partiendo de lo teórico**

### ***2.1. Literatura e intermedialidad: razones para la elección de la novela***

He mencionado ya que a partir de la concepción de la intermedialidad propuesta por estudiosos como Claus Clüver es posible establecer las relaciones que guardan no sólo las artes entre sí, sino también los vínculos que expresiones artísticas como la literatura tienen con otros medios y manifestaciones culturales. Para el acercamiento que aquí se propone, se trataría en particular de analizar estas últimas relaciones entre la literatura y otras expresiones culturales. Me parece importante, sin embargo, resaltar que es el discurso literario el que deberá imponer su jerarquía dentro de mi propio análisis, ya que a fin de cuentas es el estudio de la literatura lo que da sentido a una tesis de letras. Pero ante la creciente conciencia intermedial, la fusión y confusión de géneros, formas y medios que han proliferado en décadas recientes es preciso, antes de ubicar a nuestra obra literaria frente a otros medios, entender algo quizá más básico y que por lo mismo frecuentemente obviamos: ¿cómo se definen un valor y una identidad propiamente literarios?

Como estudiante de literatura inglesa me he encontrado a lo largo de la carrera con la misma pregunta planteada una y otra vez, en contextos diferentes, pero siempre como eje de una discusión que habría de llevarnos a justificar nuestra razón de ser como estudiosos de lo literario. En última instancia, después de que la pregunta ha aparecido y reaparecido con tanta frecuencia en mi formación —y considerando que ésta desde su propio planteamiento vuelve casi inconcebible una respuesta clara y unívoca—, he sabido reconocer que su valor no

se encuentra en la respuesta sino en el ejercicio mismo de la reflexión: ¿qué es la literatura? Esta pregunta, que por su amplitud puede resultar incluso un tanto vaga y abstracta, ya que difícilmente podrá llegarse a un acuerdo incluso en el entendido de sus dimensiones, tiene sin embargo un sentido fundamental, por lo menos en la medida en que uno se ve obligado a posicionarse y tomar una postura determinada frente a ésta al intentar responderla. No creo que en algún momento sea posible darle una solución total, pero por lo menos en tanto que la pregunta continúe abierta, la reflexión y la discusión sobre la naturaleza de lo literario permanecerán vigentes. Viviendo en un mundo en donde las políticas de la información, así como sus procesos de creación, distribución y consumo se encuentran en constante cambio, resulta sólo lógico y necesario que nuestra propia postura frente al papel de la literatura –y de lo literario– permanezca abierta a la discusión.

Actualmente, después de tanto que se ha dicho en torno al fenómeno cultural conocido como posmodernismo, así como del auge semimediático del que éste ha gozado, podemos al menos tener la tranquilidad de que la respuesta a la pregunta de qué es la literatura no puede ni debe ser absoluta (Sartre, 1950). Queramos o no reconocerlo, las fronteras de nuestros conceptos se han vuelto difusas, y existe cada vez mayor libertad para emparentar lo “literario” con lo que –por lo menos tradicionalmente– era claro que no era literatura; y aun cuando me parece indispensable ser cuidadosos de no caer en un relativismo radical en donde cualquier acto, por más arbitrario y alejado que esté de lo literario, pueda ser considerado como literatura, tampoco me parece fuera de lugar la posibilidad de comparar y rastrear los vínculos que guarda la literatura (con un uso deliberado de

letras minúsculas) con discursos que han surgido en diversos medios y desde distintas disciplinas o medios de expresión como serían el cómic, el cine, la música, el video, o aun la publicidad, el internet, y, en otro sentido, la moda.<sup>3</sup> Éstas, a fin de cuentas, han venido cobrando fuerza dentro de nuestro panorama cultural y forman parte de la nueva información y el incalculable número de “textos”,<sup>4</sup> o incluso “obras artísticas” que pueden volverse relevantes para nuestra sociedad.

Tal como lo menciona Beatriz Sarlo en su ensayo “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa” (1997), el mundo de las letras ha sufrido (continúa y continuará sufriendo) innumerables cambios; aunque también es cierto que en los últimos años algunas de sus transformaciones se han vuelto mucho más evidentes que antes. Esto se debe a varias razones; por un lado, a que las manifestaciones sonoras y audiovisuales tienen un papel de integración social

---

<sup>3</sup> Justamente en *¿Qué es la literatura?*, Sartre invita tanto al lector como al escritor a adoptar una postura crítica y definida dentro del ejercicio de la literatura, protestando en contra del supuesto relativismo de la obra de arte. Asimismo, reconoce que el escritor debe posicionarse dentro de las posibilidades y necesidades de su propio tiempo: “(...) las exigencias siempre nuevas de lo social o lo metafísico imponen al artista la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo o técnicas nuevas. Si ya no escribimos como en el siglo XVII, es porque la lengua de Racine y Saint-Evremond no se presta para hablar de locomotoras o del proletariado. Después de esto, los puristas nos prohibirán escribir sobre locomotoras. Pero el arte no ha estado nunca del lado de los puristas” (Sartre, 1950: 56). Es curioso confirmar que, a pesar de esto, Sartre descalifica las posibilidades expresivas tanto de la música como de la pintura, argumentando que ninguna de éstas cuenta con un sistema semiótico que las respalde: “Indudablemente también, las artes de una misma época se influyen mutuamente y están condicionadas por los mismos factores sociales. Pero quienes quieren demostrar lo absurdo de una teoría literaria mostrando que la misma es inaplicable a la música deben probar ante todo que las artes son paralelas. Ahora bien, este paralelismo no existe. Aquí, como en todas partes, no hay diferencias únicamente en las formas sino también en la materia; una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras. Las notas, los colores y las formas no son signos, no son cosas que remitan a nada que les sea exterior.” (Sartre, 1950: 42). Ya posteriormente me preocuparé por demostrar lo contrario (pp.28 y 29).

<sup>4</sup> Empleo el término en un sentido amplio. Dentro de un gran tejido que hace posible la noción del intertexto en nuestra sociedad actual, es posible considerar como textos que se vuelven relevantes para la cultura todos aquellos que son producto de un espectro notable de medios discursivos, contemplando desde la publicidad hasta la música pop o el arte web. En su película *Kill Bill*, por ejemplo, Quentín Tarantino, uno de los directores emblemáticos de nuestra cultura intertextual e intermedial, cita el famoso slogan del cereal Trix (*Silly Rabbit. Trix is for the kids*) cuando Beatrix Kiddo se rencuentra con O-Ren Ishii para retarla. Independientemente de la verdadera relevancia que dicha referencia pueda tener en el desarrollo de la cinta, este caso sirve por lo menos para demostrar cómo la noción de texto cultural se vuelve cada vez más incluyente.

cada vez mayor y un desarrollo cultural más importante: “Se sabe que nos estamos moviendo hacia y dentro de la video esfera y que el espacio público y los escenarios políticos públicos pueden ser considerados hoy una arena electrónica. Los cambios tecnológicos son irreversibles.”(Sarlo, 1997: 34). Basta con pensar en la clase de fenómenos (audiovisuales) de masas que se han consolidado como catalizadores sociales a lo largo de esta década (piénsese por ejemplo en *YouTube*, *H15*, *Facebook*, *MySpace*, *Twitter* y *Napster*).<sup>5</sup>

Sé que en este punto de mi exposición resulta válido preguntarse si dichos medios cumplen realmente una función que valga la pena ser considerada en un estudio de la literatura. A este respecto hay dos cosas que llaman mi atención: primero, si tomamos en cuenta por ejemplo que el cambio que hubo de darse en la forma de adquirir y distribuir la música, a partir de la invención de *Napster*, modificó radicalmente la estructura de las casas discográficas, es igualmente evidente que a partir de la distribución y el consumo que se está haciendo de la literatura en red, las casas editoriales se están viendo obligadas a reestructurarse.<sup>6</sup> Segundo, aun cuando podría debatirse que el intercambio de información que se da a partir de medios como *Facebook*, *Twitter*, *Wordpress*, etc., resulta banal y ocioso y en poco se relaciona con la práctica “propiaamente literaria”, éste no deja

---

<sup>5</sup> Mientras que buscaba documentación sobre estos nuevos medios encontré una página que puede resultar una buena fuente de consulta si uno trata de abordar justamente los problemas, características y necesidades tanto del internet como de las redes sociales y de intercambio de información en nuestro tiempo. Se trata del Berkam Center For Internet & Society, auspiciado por la Universidad de Harvard (<http://cyber.law.harvard.edu/>). Para los propósitos de esta tesina yo no tuve la fortuna de encontrar ningún texto en específico que se relacionara exactamente con las necesidades de mi tema, mas pienso que este URL puede resultarle útil a aquellos lectores que deseen ahondar más en el estudio de los nuevos medios y es por lo mismo que decido incluirlo.

<sup>6</sup> Aun cuando el cambio no ha sido tan radical como para declarar el ocaso del libro impreso frente a los formatos y medios electrónicos, su digitalización ha ido en aumento en los últimos años, al grado de que cada vez más literatura se consume en pantalla, como puede corroborarse con la comercialización del *kindle* o el *ipad*, que han sido ya implementados para la consulta y adquisición de libros virtuales.

de ser un reflejo de una nueva tendencia, cada vez más presente, en la forma de relacionarse y comunicarse social y comunitariamente.<sup>7</sup> En este sentido resultaría complicado negar que dichas prácticas son algo que compete a la literatura, considerando que las formas de intercambio y comunicación público/privadas ya han sido objeto de interés literario anteriormente; tan sólo recordemos que *Pamela* (1740) se concibió a partir de que Richardson se encontraba elaborando un manual para escribir cartas correctamente. La idea de la red global de información, por otro lado, ha sido uno de los temas que obsesionó a la generación *cyberpunk*,<sup>8</sup> misma que encuentra en películas como *Ghost in the Shell* (Oshii, 1995) o *The Matrix* (Wachowsky, 1999), y novelas como *Neuromancer* (Gibson, 1984), importantes exponentes. Consideremos también que el espíritu de inmediatez que se presenta en plataformas como el *Twitter* refleja una nueva postura frente a la información, misma que puede traducirse como una nueva actitud frente a la vida, y particularmente dentro de las generaciones jóvenes. Más adelante hablaré de cómo esto se relaciona con la posición que adoptan los personajes de *Trainspotting*.

El propio vocabulario del crítico literario ha tenido que ampliarse y contemplar conceptos que solían pertenecer a disciplinas orientadas hacia lo científico, lo tecnológico y lo informático: “The concept of ‘intermedia’ signs or

---

<sup>7</sup> También recordemos que en el 2010 se estrenó *The Social Network*, película dirigida por David Fincher y basada en el libro de Ben Mezrich, misma que trata la historia de Mark Zuckerberg, el creador de *facebook*.

<sup>8</sup> Interesante resulta aquí esta referencia por la relación con el movimiento *punk* que se abordará más adelante en relación con la novela. Cabe añadir que el *cyberpunk* fue un movimiento que se dio en distintos medios de la cultura, como la literatura, el arte, el cine, la moda, etc., a partir de mediados de los ochentas y que trata historias relacionadas con la tecnología y las políticas de información, los *hackers*, así como las grandes corporaciones. Uno de los grandes temas del *cyberpunk* era justamente la idea de una red global de información a partir de la cual todos los miembros de una sociedad se encontrarán permanentemente comunicados.

texts, along with those of 'multimedia' and 'mixed-media' texts, forms part of the instruments operated by a transdisciplinary field dedicated to the study of the 'intermediality'" (Clüver, 2007: 19). Así mismo, nociones como la de intertextualidad, que conforman parte del vocabulario del crítico literario desde mediados del siglo XX, se han visto enriquecidas por nuevos conceptos y prácticas que ligan y vinculan textos de diversos tipos y discursos entre sí, como los de hipertexto, polifonía literaria, hipermedia, nexos, nodos, *zapping*, *sampling*, *surfing*, *blogging*, *cut up* y *fade out*, por mencionar algunos. Esto nos sirve para acrecentar la conciencia de que ningún texto puede ser visto fuera del contexto (histórico, social, literario o cultural) en el cual se inserta y del que se nutre.

Por otro lado, también es necesario considerar el cambio de paradigma que se ha dado en el mundo de la escritura (y consecuentemente de la crítica). Los espacios de difusión y publicación se han abierto gracias a los nuevos medios para autores que antes difícilmente hubieran sido tomados en cuenta, pensemos por ejemplo en Charles Bukowsky o el mismo Welsh. Tanto en el siglo XX como en lo que va del siglo XXI se ha permitido cada vez más la integración de nuevos discursos en el ámbito de las letras; y no sólo eso, sino que muchas veces han sido éstos los que han gozado de la mayor popularidad<sup>9</sup>. Veamos, por ejemplo, lo que dice Robert A. Morace, autor de *Irvine Welsh's Trainspotting, A Reading Guide*, a este respecto:

---

<sup>9</sup> Basta con pensar en la clase de estudios que se llevan a cabo, tan a menudo, dentro de las aulas universitarias, como son los **estudios culturales**, dentro de los que se hace énfasis en los enfoques postcoloniales, de género, los *queer studies*, etc. Todos ellos, que antes de que iniciara el siglo XX no eran considerados, y que han cobrado un lugar significativo dentro de la crítica, en particular en los últimos cincuenta años.

Odd as it may seem for a novel about drugs as a social issue about which its author felt deeply concerned and personally involved –an author with no formal training in writing or in literature at a time when British fiction was dominated by writers who were either university trained and sometimes university based or part of the London literary establishment, a writer whose roots were in popular youth culture (from punk to rave) and the Scottish urban underclass– *Trainspotting* proved not only critically and commercially successful (...). (Morace, 2001: 24)

Es a causa de todo lo anterior que podemos decir que tanto la lectura como la escritura, en el nivel de procesos de comunicación vinculados a determinados medios, están pasando por una etapa de transformación y reorganización significativos. Y es dentro de este nuevo panorama literario (actualizado y revolucionado, entre otros factores, a partir de las nuevas formas de representación, provenientes del mundo “intermedial”, de la tecnología y de la informática), en donde han surgido autores emergentes de un espacio no académico, que mi propio estudio encuentra su razón de ser. Como he mencionado antes, mi objetivo a partir de esta tesina es el de explorar la posible influencia y comunicación que existe entre la literatura y otros medios de la cultura para el caso específico de *Trainspotting*. Y quiero abordar esto tanto en el nivel temático (de la moda, y la música, por ejemplo), como en el nivel estilístico-estructural (que abarca desde formas del habla, hasta analogías sugerentes con discursos audiovisuales fragmentados y discontinuos, como los que se dan en relación con la televisión y los medios digitales computarizados).

De esta forma, con la intención de demostrar de qué manera se opera cuando la intermedialidad presenta una influencia significativa sobre la literatura, he decidido analizar *Trainspotting* que es en muchos sentidos

emblemática y promotora de un cambio de paradigma. Se trata, además, de una obra que no ha pasado desapercibida en el panorama de las letras en los últimos años y que ha encontrado mucho eco entre los lectores jóvenes, convirtiéndose en piedra de toque para la literatura contemporánea.<sup>10</sup> Además, esta novela revela su particular valor al reconocer su tratamiento y temática emparentados con las prácticas vinculadas a las tecnologías audiovisuales, y con las estéticas y modas que en la música pop han encontrado un singular medio de expresión.

Escrita en 1993, ésta nos habla desde el punto de vista de los alienados, de quienes eran entonces hijos de la filosofía *punk*<sup>11</sup>—y consecuentemente del *do-it-yourself*—, como lo relata Welsh mismo en una entrevista:

Los fanzines y la eclosión del punk aportaron una necesidad de inmediatez, de rapidez, a todo. Incluso gente que no había pensado nunca en escribir, como yo, se vio forzada a ello por lo apasionante de la autoedición de revistas y el hazlo-tú-mismo. Aunque en mis novelas hay referencias a otras subculturas, al fútbol y a delincuentes comunes, yo soy una criatura del punk.” (Welsh, en una entrevista con Kiko Amat, 2005: 64)

En *Trainspotting* —su gran debut literario— Welsh relata la forma de vida de una generación que (al igual que él) es descendiente directa de la ideología heredera, entre otras cosas del *punk*; el autor, así, no se toca el corazón al momento de

---

<sup>10</sup> Habré de ahondar en su influencia tanto en el Reino Unido como en el resto del mundo, demostrando la pertinencia de mi afirmación, en las páginas 17 y 18. Por lo pronto me conformo con decir que un número importante de otras manifestaciones culturales se desprenden de la novela. En el 2009 en nuestro país, por ejemplo, hubo de darse una adaptación teatral dirigida por Gabriel Retes con las actuaciones de Alexander Da Silva, Alexandra de la Mora, Gonzalo García Vivanco, Alejandro Nones, Carlos Macías, Pamela Reiter y Fernando Juvenal.

<sup>11</sup> Al momento de realizar el análisis de la novela se profundizará en algunas de las circunstancias sociales, culturales, políticas y artísticas que se desarrollaron alrededor del *punk* en las décadas de 1970 y 1980 en el Reino Unido y E.U. principalmente. Por lo pronto basta con decir que en el *punk* se encuentra la fuerza de los marginados: es éste un movimiento que cobijó en un momento dado a todos los *misfits* señalados por la sociedad. La fuerza del *punk* radicaba en revelarse en contra de todo lo que se denominaría el *establishment*.

escribir acerca de una juventud que ha sido devastada por la violencia familiar, el uso de drogas y el nihilismo. Aunque hay que considerar que los personajes de *Trainspotting* no son *punks* en un sentido estricto; ellos se representan en un contexto que se vivió por lo menos 10 años después del auge de dicho movimiento.<sup>12</sup>

Se puede argumentar que una parte del valor y de la vigencia tan notable que ha tenido la novela desde sus inicios se debe, entre otras cosas, a la convicción que el mismo Welsh ha externado de sentir que debía hacer algo que fuera verdaderamente “significativo” para su generación, es decir, que tuviera sentido para ésta y que reflejara parte de su contexto –mismo que presentaba varias de las características que hemos mencionado, sobre todo en lo que respecta a su inmersión de lleno en el mundo de los medios–. El autor ha declarado que buscaba que la gente joven se identificara con su manera de hacer literatura; que quien leyera la novela sintiera la misma clase de emoción que al momento de asistir a fiestas o escuchar música. Es por eso que de forma deliberada, al momento de escribir, decide tomar préstamos estructurales y temáticos de otros medios propios de la cultura popular, esperando que el resultado fuera algo capaz de revolucionar el mundo de las letras a los ojos de sus lectores:

When I first started to get into writing, it was via music. I'd generate ideas for songs that would turn into stories, then they'd turn into novels. I was biased toward music. I was getting interested in house music at that time, going to

---

<sup>12</sup> Posteriormente hablaré de cómo el *punk* llega a asimilarse y tematizarse culturalmente, conservando una vigencia constantemente renovada con generaciones que lo han tomado como ejemplo durante años hasta llegar a nuestro propio tiempo (pp.51-64).

clubs and raves, and I wanted to generate that kind of excitement on the page. I'd always liked to read, but when I picked up books I wasn't getting the same kind of excitement from them that I was from going out clubbing. I wanted to get the same kind of feel. (Welsh, en entrevista con David Weich para powells.com)

Más allá de lo anterior, Welsh declara:

People who go into these clubs and raves, particularly the younger people, didn't seem to be reading books.<sup>13</sup> People say, "Oh, it's the modern age and they don't have the attention span," but really I think they look at narrative differently. Split narratives<sup>14</sup>, for example - look at video games and computer games, advertisements and commercials. Also, these people were using all different sorts of drugs, not just alcohol, which made their whole way of looking at narrative different. I wanted the content and the form to be more contemporary. (Idem)

Así, es a partir de entender las diversas narrativas –no únicamente las literarias– que se generaban en el mundo que lo rodeaba y que no presentaban una forma lineal, que su obra logró moldearse de una forma atractiva y diferente.

Por lo anterior, no ha de sorprendernos tampoco que ésta se haya convertido en un objeto de culto y de veneración alrededor del mundo: apenas a un año de su lanzamiento ya se había montado una adaptación teatral que circuló por los teatros ingleses durante varios años; más tarde, en 1996, Danny

---

<sup>13</sup> Cabe recalcar aquí el alto valor de este argumento y agregar al respecto lo que comenta James Procter acerca del público lector de Welsh y de cómo él se considera más bien un “activista cultural” que un “escritor”: “Two common complaints of literary reviewers when considering the work of Welsh are that his books are read by people who don't normally read and that their author has a negative view of literature (he prefers the title 'cultural activist' to 'writer'). If either of these claims is true, then they perhaps deserve more credit than lofty condemnation. If Welsh really is managing to engage a culturally illiterate audience that has traditionally remained beyond the influence of the bourgeois novel then this is a form of 'cultural activism' most other 'writers' of his generation seem to have turned their backs on.” (Procter, 2009: 1).

<sup>14</sup> El término *split narrative* se refiere a la manera de contar una historia separando ésta en distintas perspectivas, probablemente uno de los rasgos más característicos de *Trainspotting*.

Boyle fue el encargado de su glamorosa adaptación cinematográfica, misma que indudablemente influyó también de manera muy positiva en el éxito de la novela.<sup>15</sup> Se dice que ésta vendió más de un millón de ejemplares tan sólo en el Reino Unido, que ha sido traducida a más de 30 idiomas, y que aparentemente sigue siendo hoy en día el libro más robado de las librerías inglesas (cfr. Guimón, 2009: 32). Esto es confirmado por el propio autor cuando comenta: “The thing that really kicked *Trainspotting* off for me was definitely guys in jail, guys in prison passing around dog-eared copies. It was the most shoplifted book ever, apparently.” (Irving Welsh, en entrevista con David Weich para Powells.com). Sin lugar a dudas, desde el momento de su lanzamiento, *Trainspotting* propuso algo que se sentía tan novedoso en el panorama de las letras inglesas –entre lo que, como ya se ha insistido, está su relación con los medios y la cultura– que logró impactar al mundo; hace de esto más de 10 años, e incluso ahora no ha perdido ni su vigencia ni su aura.

Al mismo tiempo, parte de la fama de *Trainspotting* se le puede adjudicar a la imagen que ha sido difundida de Welsh como autor y figura marginal que escribe acerca de los marginados, como hombre de la calle que habla de y desde su experiencia en un mundo adverso, y en el contexto específico de la Escocia más pobre y descuidada, quien lo hace además sirviéndose de un discurso que intenta adoptar la perspectiva de una supuesta “honestidad brutal”. El fondo

---

<sup>15</sup> *Trainspotting*, la película, está considerada en el #10 de las 100 mejores películas británicas de todos los tiempos. Otro dato que llama la atención es que Welsh escribiría años después una secuela a *Trainspotting* llamada *Porno*. Lo interesante es que esta secuela está basada en buena medida más en los personajes de la película que en los de la novela. Por ejemplo, muchos de los personajes que aparecían en la novela pero no en la película se dejan de lado y no se vuelve a hablar de ellos; al mismo tiempo, el final de la novela y la película son distintos, pues en la cinta, después de que Renton ha robado el dinero, se ve que Spud, el único de sus compañeros al cual aprecia, recibe la parte que le correspondía. Esto no sucede en la novela, pero en *Porno* se hace referencia al dinero que Spud recibió de Renton y la forma en que decidió invertirlo.

biográfico de Welsh, mediante el que también se ha promocionado su obra, no deja de causar controversia y hace de este autor escocés alguien difícil todavía de descifrar para la crítica.<sup>16</sup>

One of the challenges of Welsh criticism has always been how to account for his inconsistency and contradictions. How to understand this figure who combines 'exploitation of sensationalism' with sensitivity and real anger? How to understand the degeneration of a writer who wrote with such feeling for people, 'not Eurotrash, just people trying to get by' to one who, in Liam McIlvanney's phrase, can now write a story that is 'a heartless blast of sadism, barren as its desert setting'. (McNeill, 2009: 13)

Y es que aun cuando es sabido que toda la literatura es artificio, y que ésta necesariamente pasa por un proceso –consciente o inconsciente– de selección y focalización, la propia historia personal de Welsh parece conferirle a su obra, a pesar de todo, cierta aura de “autenticidad” que lo acerca a su público lector,

---

<sup>16</sup> Hay que tener cuidado en este aspecto. Es necesario considerar que realmente nos es imposible tomar una supuesta honestidad como algo confiable ya que Welsh, al igual que cualquier otro autor, se encuentra en absoluta facultad de construir y promover su *persona* literaria de la manera en que le resulte más conveniente. Si bien su imagen de *working class hero* le ha servido para “validar” su obra de una u otra forma, lo cierto es que tampoco se trata de un autor sin preparación; además de haber él mismo encarnado experiencias *trainspottingescas* a lo largo de su vida, eventualmente Welsh dejó todo esto atrás y decidió “enderezarse”; incluso tuvo una preparación literaria formal. Es por esto que a nivel de análisis de la novela poco o nada podemos fiarnos de la supuesta historia de vida de Welsh; aunque no por eso deja de ser interesante el manejo que se le dio a esto en el nivel mediático.

Respecto a la idea de *persona* literaria, cabe mencionar que se usa en literatura para marcar el papel del narrador creado por el autor para contar la historia. Funciona como la voz a partir de la cual la narración llega a nosotros, independientemente de si ésta pertenece a un personaje en la historia, o no. Es importante hacer consciencia de que no se trata del autor hablándonos directamente, sino de un artificio literario.

quien desarrolla una fuerte empatía con él y lo identifica como figura de la “vida real”. No es gratuito que muchas entrevistas las haya comenzado con la frase: “Yo ya no me inyecto heroína”. El saber que lo hacía, por otro lado, y que aun así salió adelante y hoy en día es uno de los hombres más ricos de Escocia –a pesar de haber vivido todo lo que vivió–, no sólo dice mucho acerca de la forma en que Welsh logró superar sus adicciones, sino que nos revela cómo este perfil fue capitalizado por los medios para vender su misma imagen de escritor, además de su obra, al momento de comercializarla.<sup>17</sup>

## **2.2. Ante los límites de lo literario: *Trainspotting* como “literatura” y como zona liminal en contacto con los demás medios**

Ya que estamos lidiando con *Trainspotting* como obra que pudiera mantenerse en los límites de lo literario por las razones de tipo intermedial ya expuestas (tratamiento de contenidos y recursos estructurales y estilísticos que se desarrollarán con detalle en el capítulo 3), además de los antecedentes biográficos que ponen en duda la formación literaria de su autor, es pertinente volver sobre la problematización teórica de lo literario y reconocer cómo este

---

<sup>17</sup> La idea del autor como sujeto de validación y *boom* mediático me llama la atención y siento que todavía podría dar mucho dentro de próximas investigaciones al respecto de la difusión y comercialización de la obra literaria. En este sentido también me sorprende cómo podemos localizar una preocupación por el papel del autor en relación con su obra y los medios de comunicación en dos trabajos cinematográficos recientes: *Reprise* (Joachim Tier, 2006) y *Les Ambitieux* (Catherine Corsini, 2006), ya que en las dos películas, ambas del mismo año y filmadas en países distintos por diferentes directores, se presenta la misma preocupación planteada claramente: el papel de la novela y de su autor dentro de un mundo literario presentado, analizado y validado por los medios de comunicación. Esto nos indica que se trata de una problemática vigente, con una presencia cada vez mayor dentro de ciertos círculos artísticos y académicos emergentes. Un análisis de estas cintas en relación a *Trainspotting* pudiera resultar pertinente para próximas investigaciones.

ámbito ofrece un marco conceptual que afortunadamente es permeable a nuevas propuestas y formas que continúan alimentando y refrendando de distintas maneras este arte escritural.

En su famoso y ya clásico ensayo “La literaturidad”, de 1989, Jonathan Culler aborda el planteamiento de los mismos problemas que ahora nos conciernen con respecto a los límites de lo literario; sin embargo, Culler parece mostrarse demasiado preocupado por discernir la naturaleza de lo literario en cuanto a su “literaturidad” –término que toma de Roman Jakobson–, es decir, en aquello que debería de ser propio únicamente de la literatura. Ahora, hacer esto a pesar del reconocimiento de que es muy posible encontrar aspectos de “lo literario” en disciplinas que se encuentran distanciadas de dicho discurso, significa una brecha en su argumentación que vuelve pertinente para nosotros un acercamiento menos restrictivo:

Es como si cada procedimiento y cada especie de estructura que pudieran parecer esencialmente literarios, se encontraran también en otros discursos. Esta constatación sería desesperante si el objetivo de las investigaciones sobre la naturaleza de la literatura consistiera únicamente en distinguir la literatura de lo que no lo es, (...) la búsqueda de la literaturidad nos muestra hasta qué punto la literatura puede iluminar otros fenómenos culturales y revelar mecanismos semióticos fundamentales. (Culler, 1989: 47)

Para el propósito de esta tesina es importante darnos cuenta de que, de la misma manera en que la literatura es capaz de iluminar otros fenómenos culturales, así también encontraremos que éstos son capaces de dar luz a la literatura, partiendo del entendido de que ambos pertenecen al mismo universo de intermedialidad e intertextualidad, en donde la clase de comunicación y el

intercambio que existe de un medio a otro puede darse, perfectamente, en sentido inverso. En el caso de *Trainspotting*, por ejemplo, hemos visto cómo Welsh hace un reconocimiento de que ciertas estructuras, como son la de los video-juegos, la música *house* o el *performance*<sup>18</sup> musical influyeron explícitamente en su propia percepción e intención al momento de construir su narrativa.

Culler, quien hubo de adoptar una postura mucho más purista con respecto al tema, parece quejarse antes que estudiar o analizar la razón de que dichos mecanismos literarios puedan encontrarse en diversos medios. Es por esto que en su búsqueda de lo literario (es decir, aquello que define a la literatura) trata de aferrarse a la siguiente idea: aun cuando hay elementos notables de lo literario que permean otros discursos, hay algo en la literatura que permanece esencialmente distinto:

En estas condiciones, podríamos llegar a la conclusión de que la literatura no es ninguna otra cosa más que aquello que una sociedad determinada trata como literatura: es decir, un conjunto de textos que los árbitros de la cultura –profesores, escritores, críticos, académicos– reconocen que pertenece a la literatura (...). Si la literatura fuera una categoría de este tipo, la literaturidad no sería objeto de un análisis teórico, sino únicamente objeto de una investigación histórica que pretendería hacer explícitos los criterios utilizados por diferentes grupos que se interesan por la literatura. (Culler, 1989: 37)

---

<sup>18</sup> Al hablar del *performance* musical me refiero tanto al desarrollo como a la representación de una *persona* escénica por parte del artista dentro de un contexto de música pop. Son numerosos los ejemplos que podemos encontrar de intérpretes que se vuelven memorables por incluir elementos teatrales, narrativos o de cabaret dentro de sus *performances*, siendo probablemente David Bowie uno de los casos más significativos. Lo cierto es que un buen número de los teóricos sobre la música pop hoy en día considera el *performance* como uno de los elementos constitutivos tanto del artista como de la canción pop. (cfr. por ejemplo Frith, 1996, Hernández-Riwes, 2003, Madrid, 2009).

Y es que Culler parece no darse cuenta de que la literatura ya no goza de un estatus singular que la libere de la influencia de los discursos y medios que le son afines. Es en este punto en donde yo difiero, dando a la literatura antes un valor pragmático y cultural que esencialista. Lo que la gente ha considerado literario a lo largo de la historia no es una definición estática ni mucho menos. La literatura se ha ido transformando siempre según el contexto, las circunstancias sociales y culturales de cada época, y según la percepción que se ha tenido de ella. Como dice Terry Eagleton en otro ensayo que aborda la misma pregunta, “¿Qué es la literatura?”: “En este sentido puede considerarse la literatura no tanto como una cualidad o un conjunto de cualidades inherentes que quedan de manifiesto en cierto tipo de obras (...) No hay absolutamente nada que constituya la ‘esencia’ misma de la literatura.” (Eagleton, 1983: 20). Esto, además, no debería de ser considerado como una falta del quehacer literario, sino como la prueba irrefutable de que la literatura no es un fenómeno estático: ésta se encuentra constantemente ligada a los móviles y acontecimientos sociales. Después de todo, la gente escribe también acerca de lo que vive y la gente lee lo que le interesa, lo que le resulta de alguna forma cercano, descifrado. En la escritura hay poder, en ocasiones rebeldía o consentimiento, pero la literatura, más allá de sus posibles ataduras estéticas, ha tenido siempre la cualidad de presentarse como un reflejo bastante aproximado de los intereses, miedos, inquietudes, y sublimaciones propias de una sociedad.

Tomemos el caso en particular de *Trainspotting*, para reconocer estas cualidades. Iniciemos por situar la obra en su tiempo, en el que Welsh forma parte del núcleo de autores escoceses (junto con Lain Banks, Duncan McLean y

James Kelman) que comenzaron a escribir en una sociedad posterior al régimen de Margaret Thatcher, en un intento de construir y fortalecer una propia identidad nacional. Curiosamente, fue dentro de esta misma situación política que la mayoría de los escritores de las antiguas colonias que emigraron a Inglaterra (Kazuo Ishiguro, Salman Rushdie, Timothy Mo y V. S. Naipaul) comenzaron a despuntar, haciéndose de un nombre en el mundo de la literatura inglesa (Walkowitz, 2009: 223). Es por lo mismo que llama la atención cómo dentro de este contexto en específico ganó importancia la literatura en “lengua inglesa” proveniente de países distintos a Inglaterra. Al mismo tiempo, estas mismas circunstancias (imperialismo y abandono institucional de las culturas locales) se convirtieron en una de las razones para que la mayoría de estos escritores hayan decidido escribir sirviéndose de sus dialectos regionales:

It should be noted that the dialect of *Trainspotting* is more than a reflection of the characters' speech patterns, it is also part of the reason for writing the novel in the first place. As Welsh's contemporary, the novelist James Kelman, declared when accepting his Booker Prize in 1994: "My culture and my language have a right to exist and no one has the authority to dismiss that." This nationalist sentiment, spawned by a decade of neglect by Margaret Thatcher's Conservative government, was popular amongst a growing number of Scottish fiction writers in the mid-1990s, who proudly wrote in their own dialect. (Kingston, 2008: 24-25)

En dicha declaración Kelman expone sus propios motivos para recurrir a un dialecto escocés al momento de escribir. El caso de Welsh, aunque guarda cercanía, resulta distinto: él mismo da motivos diferentes para su propia elección dialéctica, mismos en los que ahondaremos cuando veamos las implicaciones

que tiene ésta en la novela (pp.41-48). Por lo pronto, es importante considerar que aun cuando *Trainspotting* se inserta en el contexto –posterior a Thatcher– que hemos visto, la novela también hubo de tocar otros temas mucho más universales que la volvieron atractiva para un público bastante más amplio que el de los nacionalistas escoceses. Y es que en buena medida *Trainspotting* toca tópicos culturales que tienen resonancia mucho más allá de Escocia:

While *Trainspotting's* interest in Scots idiom is undeniable, the novel's emphasis on globalization might be even more significant. Its narrator speaks in an Edinburgh slang punctuated by references to violent Hollywood action films. The novel begins, in fact, with a scene of movie-watching that self-consciously imitates visual priorities and "dramatic openings" in American fight-movies (...). (Walkowitz, 2009: 228)

Serán entonces, justamente, los temas que hemos mencionado como provenientes de otros medios, y particularmente aquellos que se desprenden de las manifestaciones multimedia/ audiovisuales, los que den a *Trainspotting* un interés tanto global como analítico, cuya pertinencia se muestra en el desarrollo de esta tesina. La novela de Welsh, a fin de cuentas, estaba destinada a un público no acostumbrado a leer, tratando de explotar aquellos temas que pudieran resultarle más atractivos: las historias de la calle, el ambiente de fiesta y la narración estilizada de su propio entorno. En este sentido resulta interesante lo que dice Robert Morace:

Irvine Welsh is not a "writer" in the sense that, say, Martin Amis is. Rather, Welsh is a cultural phenomenon of sociological as well as aesthetic significance. Of course, every literary work is more a cultural product than an autonomous aesthetic object, but few works are quite as rewarding when read from a

cultural studies approach as *Trainspotting*, a multiform work whose “incendiary debut” leads us to examine not only the text itself but its multiple antecedents and post-publication effects: historical, political, literary, economic and cultural. (Morace, 2001: 19)

Tanto en su exploración de la contra cultura como de la psicología de los marginados, Welsh se aleja de manera explícita de los intereses de otros escritores con una formación más académica. Es esto lo que causa que una consideración de su obra sea imposible sin tomar en cuenta el universo medial/referencial al que se adhiere.

Lo anterior se vuelve importante al regresar al argumento de Culler para darnos cuenta de que si bien este autor fue lo suficientemente cuidadoso como para mencionar todas aquellas disciplinas en donde lo literario tiene incidencia, al ser un fenómeno cultural y cambiante, no se puede dejar de lado que también la literatura se nutre de las disciplinas con las que dialoga. Al ser los escritores quienes hacen la literatura, ésta también reflejará sus influencias y preocupaciones, por lo que es perfectamente lógico que en sus obras se vean aludidas las otras disciplinas que les son afines, y que tomen préstamos estilísticos, formales, temáticos, que incorporan de manera particular en lo literario. Con respecto a esto, fuera de querer entrar en una discusión banal sobre juicios de valor con respecto al arte y su vigencia (lo clásico *versus* lo contemporáneo, etc.), hay que resaltar que, de la misma forma en que una sociedad no es homogénea, tampoco lo es su literatura, y la gente ligeramente perspicaz habrá de darse cuenta de que hay más en los libros que las historias que cuentan; así como que las mismas preocupaciones que se encuentran

reflejadas en otras manifestaciones de la cultura habrán de encontrarse en éstos, enriqueciendo y transformando siempre lo que de “literarios” tienen.

También resulta necesario que yo pronuncie mi postura personal con respecto a la literatura y trate de definirla en nuestro contexto actual. Si bien ya he mencionado que muchos de los elementos que podemos llamar “constitutivos” de lo literario se encuentran presentes en otras disciplinas, la literatura como tal debe y puede ser –según entiendo– hasta cierto punto diferenciable de éstas; así, nos sigue quedando claro que la literatura no es lo mismo que el cine ni que los cómics, no porque uno tenga mayor validez que el otro ni porque sea imposible compararlos y emparentarlos ocasionalmente, sino porque éstos son distintos, por lo menos, en el soporte/medio que los contiene.<sup>19</sup> La literatura –dejando de lado consideraciones estéticas o predilecciones personales– mantiene todavía una relación necesaria con lo escrito, misma que otras disciplinas no necesariamente lo privilegian de la misma manera. Por ejemplo, al cine lo constituyen en su fundamento, más que las palabras, las imágenes en movimiento, mientras que a la música la compone el sonido articulado, vuelto *performance*.<sup>20</sup> Por supuesto puede haber también imágenes, sonido y hasta voluntad de movimiento y de *performance* en la literatura, pero finalmente ésta, como tal, reconocible y diferenciable, se construye a partir de la palabra y su expresión escrita.

---

<sup>19</sup> Nos referimos aquí al medio material, al formato a partir del cual éstos nos llegan y nosotros somos capaces de consumirlos. Sabemos que una novela gráfica es diferente a una novela o a una bitácora de viajes en línea por la forma particular en que cada una se presenta. Es decir, el medio a partir del cual nos llega la información sirve todavía para condicionar su identidad.

<sup>20</sup> En este punto no quisiera dejar de lado el carácter oral de la literatura, pero de momento me parece necesario en pos de la economía de este argumento no profundizar en ello pues más adelante se retomará cuando se aborden los dialectos y el *slang* como expresiones verbales presentes en *Trainspotting*.

Si bien ya he mencionado que vivimos en un mundo de información desbordada, también resulta fundamental considerar los distintos medios y canales a partir de los cuales esta información llega a nosotros y reconocer cómo esto ha influido en el desarrollo de las artes como la literatura. Y es que hoy en día somos miembros de una cultura inmersa en una forma de consumo que es, en buena medida, audiovisual y multimedia. Todo el tiempo estamos recibiendo información de un número incontable de fuentes, ya sean auditivas, visuales o audiovisuales, que a su vez evolucionan y se enriquecen mutuamente, generando aparatos<sup>21</sup> “multitask” cada vez más elaborados: hemos pasado del texto en página impresa a la transmisión radiofónica y de ahí a la televisiva, al internet, a la telefonía celular, al sms. Por ello cabe pensar que a causa de esta comunicación los distintos medios son partícipes en la construcción y modificación de sus propias estructuras.

Es importante subrayar que dichos medios son considerados como “textos” desde mi postura crítica, sin darle a ninguno prioridad. Sólo en la medida en que los situemos dentro de un campo común, podremos hacer las comparaciones pertinentes para lograr el acercamiento a las obras literarias que se propone en este ensayo. Afortunadamente, para justificar esta propuesta ya ha habido quienes han abierto brecha al momento de validar como textos otros medios distintos al literario. Si bien veíamos cómo para Sartre la música o la pintura eran claros ejemplos de discursos sin un valor semiótico, una generación

---

<sup>21</sup> También este año salió al mercado el *Ipad*, una plataforma diseñada, casi únicamente, para consultar medios electrónicos y textos en línea. La idea del aparato “multitask”, sin embargo, lleva desarrollándose desde hace tiempo y surge de la supuesta necesidad de volver nuestros accesorios (por ejemplo, nuestros teléfonos celulares) con cada vez mayor acceso a las redes de información.

de críticos y semiólogos de la segunda mitad del siglo XX se dedicó a demostrar lo contrario. Por ejemplo, Robert Hatten, uno de los reconocidos semiólogos musicales, en su artículo “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales” (1994) proponía la necesidad de considerar también a la música como un texto: “Si consideramos las obras musicales como textos podemos hallar relaciones análogas que sugieren una inmersión similar en los discursos musicales.” (Hatten, 1994: 211). Al mismo tiempo, él cita la definición que dio Jacques Derrida acerca de la intertextualidad, considerando que la música debería de abrir para su público el mismo espectro de posibilidades que el texto literario: “El concepto de intertextualidad se deriva de la concepción de la obra literaria como texto cuya riqueza de significados resulta de su posición en una red potencialmente infinita de otros textos. En su forma radical, la intertextualidad puede ser considerada una condición fundamental de la literatura, del discurso, o de toda escritura (Derrida, 1967)” (Hatten, 1994: 211). Así mismo en *Trainspotting* hemos considerado ya el universo intertextual e intermedial formado no únicamente a partir de un *corpus* literario, sino también de distintos medios y ámbitos de la cultura popular.

Hasta ahora la música ha sido un ejemplo relativamente claro de constante comunicación y retroalimentación con la literatura<sup>22</sup>. Y aun cuando es posible que no sea un sector académico demasiado amplio el que se ha encargado del estudio de la música en su relación con las letras, afortunadamente son cada vez más los estudiosos que desde distintos ámbitos

---

<sup>22</sup> Recordemos que ya en la obra de James Joyce se incluían constantemente fragmentos de canciones populares irlandesas.

se han dedicado a éste.<sup>23</sup> El cine es otro ejemplo bastante obvio y detonador, hasta cierto punto, de mi propio análisis. Pero aparecerán –como ya he anunciado desde el inicio de la tesina– también la moda, el videoclip, el *performance* y la ideología de ciertos movimientos de contra cultura en los años ochentas. De esta forma, el entendimiento de dicho cambio en el paradigma<sup>24</sup> puede ayudarnos a especular sobre el curso de la literatura que habrá de hacerse en un futuro no muy lejano, con mayor influencia mediática e inminentemente audiovisual.

### **2.3. Consideraciones de *Trainspotting* dentro del género de la novela**

Partiendo de lo que sabemos acerca de *Trainspotting*, una pregunta que se vuelve obligada es la siguiente: ¿a qué se debe su éxito tan contundente?, ¿qué es lo que hace de ella una novela ejemplar en el sentido moderno y pragmático de la palabra, es decir, como un modelo comercial que sirve de ejemplo a sus contemporáneas?<sup>25</sup> Sobre el éxito de la obra David Morace dice lo siguiente:

---

<sup>23</sup> Un ámbito fructífero en ese sentido ha sido el de la semiótica en su sentido más amplio. Entre los investigadores que se han dedicado al análisis de las relaciones entre la palabra, la literatura y la música desde esta trinchera están, por ejemplo, Rubén López Cano, Juan Miguel González, Jean-Jacques Nattiez, Philip Tagg, entre otros. Evidentemente la semiótica no es la única herramienta que ha permitido este tipo de análisis, tal como lo demuestran los vastos y ricos estudios publicados por la asociación llamada Word and Music Studies.

<sup>24</sup> Como he mencionado anteriormente, el cambio del que hablo no es algo que apenas ahora haya comenzado a darse, desde que los hermanos Lumière inventaran el cinematógrafo en 1892, la literatura se ha nutrido de éste. Sin embargo, también he expuesto cómo los medios audiovisuales se vuelven cada vez más presentes dentro de la sociedad, e incluso medios completamente nuevos se han desarrollado en las últimas décadas y son éstos los que debemos de tener más presentes.

<sup>25</sup> Y no en la manera en que las novelas de Cervantes eran ejemplares, a causa de un claro trasfondo, didáctico y moralizador.

*Trainspotting* proved not only critically and commercially successful but successful in large part because of, not in spite of, its language. Indeed, it was the “linguistic resourcefulness” of a writer whose aesthetic was decidedly anti-art and whose stance was no less anti-art establishment that drew special praise and both requires and repays close attention. (Morace, 2001: 24)

Esto resulta iluminador, ya que podría pensarse que en buena medida son sus peculiaridades tanto temáticas como dialécticas y estructurales las que han desembocado en su éxito y presencia mediática, convirtiéndola en un caso de interés tanto para la crítica literaria especializada como para los ámbitos populares y aun entre los “no-lectores” que, como veíamos, fueron estimulados a leer gracias a esta novela. Para desarrollar dichas características a fondo, creo que en este punto se vuelve necesario definir qué clase de novela es, tratando de ubicarla en su contexto. A fin de cuentas, aun cuando he hablado ya de *Trainspotting* como “literatura” no he dedicado ningún espacio a exponer las propiedades que esta obra adopta como “novela” en tanto forma narrativa particular.

Los problemas que enfrentamos al intentar definir la novela no son del todo triviales y nos remiten de regreso a preguntas básicas como: ¿qué es la literatura? Aun cuando todos podemos pensar en un modelo de lo que es una novela, fácilmente podremos encontrarnos con casos en concreto que rompen las normas y que son considerados como novelas de cualquier manera: “The truth is that the novel is a genre which resists exact definition. (...) It is less a genre than an anti-genre. It cannibalizes other literary modes and mixes the bits and pieces promiscuously together.” (Eagleton, 2005: 1). De esta forma, podemos encontrarnos con que una de las primeras novelas en ser escrita: *The Life and*

*Opinions of Tristram Shandy* (1759-67) de Laurence Sterne, tiene desde su planteamiento la idea de construirse como anti-novela; burlándose de las supuestas convenciones del recién nacido género.

Resulta curioso como a pesar de esto solemos asociar a la novela con características bastante concretas: desarrollo de personajes, seguimiento de una trama, grado de extensión de la obra. Pero aun en este nivel tan básico de condiciones, la novela puede romper su propio molde, siendo *Trainspotting* misma un ejemplo que transgrede con algunos de dichos convencionalismos. Y es ahí donde, por otro lado –tanto en su forma generosa e integradora como en su tratamiento temático–, la obra muestra su riqueza y complejidad.

Con respecto a la extensión, dice Eagleton que la novela es una unidad en prosa de razonable longitud, y aun siendo ésta una propiedad con la que todos, probablemente, concordamos, resulta bastante pobre si tratamos de hacerla funcionar como definición del género. Así, más allá de la ironía de que casi todo el mundo es capaz de reconocer una novela, incluso si no sabe definirla apropiadamente, dicha circunstancia nos hace pensar que debe haber algo en efecto que funcione al momento de construir su identidad.

De lo que afirma Eagleton, otra cosa que llama mi atención es la idea de que la novela se construye a partir de la recuperación y mezcla de elementos proveniente de otros géneros: particularmente del romance, aunque también toma elementos de la épica, la poesía, el ensayo, el catálogo o la carta:

Yet Bakhtin is surely right to see the novel as emerging from the stream of culture dripping with shards and fragments of other forms. It is parasitic on the scraps and leavings of 'higher' cultural life-forms; and this means that it has only

a negative identity. In its mixing of languages and forms of life, it is a model of modern society, not simply a reflection on it. (Eagleton, 2005: 6)

Sólo que ésta no se nutre únicamente de las formas y fragmentos de otras manifestaciones más “altas” de la cultura, si es que todavía es posible hablar de tal cosa.<sup>26</sup>

Si se ha identificado que la novela recicla desde su origen elementos de otros medios discursivos, todavía más lógico se vuelve el hecho de que ahora abreve de los nuevos medios existentes, incluso si éstos no pertenecen a las altas esferas de la cultura, sino a la cultura popular. A fin de cuentas la novela se ha constituido como un género “popular”, en tanto que es éste el que encarna y representa más fielmente las costumbres, sueños y necesidades del “hombre ordinario”. Y es en buena medida su conciencia de clase, misma que abandona la grandilocuencia del acto heroico y lo substituye por la descripción y representación de las costumbres del ciudadano promedio, lo que le da a la novela un carácter diferenciable:

Romance is full of marvels, whereas the modern novel is nothing if not mundane. It portrays a secular, empirical world rather than a mythical or metaphysical one. Its focus is on culture, not Nature or the supernatural. It is wary of the abstract and the eternal, and believes in what it can touch, taste and handle. (Eagleton, 2005: 3)

Más adelante, en el análisis presentado en el capítulo 3, veremos a detalle de qué manera estas características se relacionan con *Trainspotting*. Por lo pronto

---

<sup>26</sup> Al menos así lo considera todavía John Fordham: “Since Ian Watt’s groundbreaking work on the development of the novel, there is overwhelming evidence that the form has been from its inception the preserve of the middle class, despite its being extended or qualified to include subgenres.” (Fordham, 2009: 131).

pienso que resulta claro, por el énfasis que he tratado de poner en las manifestaciones culturales como indispensables para un entendimiento integral de la novela, que esta definición resulta de hecho bastante pertinente.

### 3. *Trainspotting* como ejemplo literario intermedial a la luz del panorama actual

En un intento por comprender el éxito de *Trainspotting*, es posible verla desde distintas perspectivas: 1) a partir de su configuración temática y su trama; 2) en lo que toca a su estilo, que privilegia la faceta *performativa* del dialecto y la prosodia de los personajes; 3) en su estructuración como novela; 4) en las relaciones que guarda con otros discursos de la cultura (nos referiremos en particular al punk como expresión de una moda y de un discurso musical cuyo valor simbólico está presente en la novela). Así, en cada uno de estos cuatro puntos a desarrollar, mi intención será hacer evidente qué es lo que tiene (o tuvo) cada uno de atractivo si se considera desde una perspectiva intermedial en el sentido amplio del término, y cómo esto, lejos de desfigurar una identidad propiamente “literaria”, la enriquece. Aunque claro, también estoy consciente de que mis cuatro perspectivas de análisis se desprenden de consideraciones literarias en el sentido más tradicional, sólo que no por eso se encuentran exentas de un análisis intermedial. Se verá asimismo por qué dichos rasgos han sido tan significativos para sus lectores, sin importar sus competencias audiolectoras,<sup>27</sup> ya sea que hablemos de la crítica especializada, los melómanos,

---

<sup>27</sup> Por capacidades y antecedentes audio-lectores me refiero al bagaje y posibilidades de comprensión inherentes a los públicos tan distintos de los que la obra ha gozado. Es decir, por un lado el crítico literario puede tener un conocimiento de la obra de Faulkner o Mark Twain y entonces hacer una comparación desde el punto de vista del rescate de un *folk language* por parte de Welsh: “Welsh’s handling of dialect, so often the marker of quaintness and/or social inferiority, is anything but artless and is, interestingly enough, reminiscent of another “vernacular spectacular” reviled in its day for the coarseness of its language and its deleterious effect on the nation’s youth: Mark Twain’s *Adventures of Huckleberry Finn* (...) This “strangled Scottish vernacular,” which, as Ian Bell has noted, is especially “strong on the rhythms of speech, the sub-poetry of slang and obscenity” (15 August 1993), affects the reader in multiple ways as it articulates, represents and even embodies it’s characters’ lives.” (Morace, 2001: 25). Por otro lado, éste mismo no está obligado a reconocer todas las referencias a bandas y/o canciones que se hacen, y que un amante de la música *punk* o algún joven sin educación literaria podría tener.

los *punks*, o el alto número de probables pandilleros que han robado ejemplares de *Trainspotting* a lo largo de estos años.

### **3.1. El tema y la trama en Trainspotting**

*Trainspotting*, como se desprende de la trama,<sup>28</sup> no nos cuenta una historia en el sentido tradicional, sino que nos presenta una serie de historias que –aun cuando están relacionadas hasta cierto punto– no siguen un hilo narrativo común. Cada una de las 43 historias que se incluyen en el libro –perfectamente identificables, ya que cada una cuenta con su propio nombre y su propia anécdota–, puede ser leída, entendida y disfrutada sin necesidad de conocer las otras. Se podría decir, con ciertas reservas, que éstas son independientes, aunque también es cierto que a lo largo de *Trainspotting* nos vamos encontrando con personajes en torno a los que orbita la acción, como Mark Renton (quien podría ser considerado el protagonista de la novela), y su grupo de amigos (Sickboy, Tommy, Spud y Begbie). Asimismo, hay cierto sentido de temporalidad lineal que hace que cada una de las acciones (y los personajes que éstas involucran) tenga un eco que habrá de resonar dentro de las otras. Por ejemplo, en el capítulo “Bang to Rites” Renton describe el entierro de su hermano y menciona casualmente a Davie, el amigo de un amigo del que acaba de enterarse que se contagió de VIH, quien está presente en la ceremonia:

---

Dentro de un mundo intermedial e intertextual, el conocimiento previo de otros textos habrá de ir ampliando nuestro espectro de entendimiento de las obras, e incidiendo en las posibilidades de comprensión, interpretación y profundización que se haga del texto a partir de los otros textos externos en él referidos.

<sup>28</sup> Para un seguimiento de la trama consúltese el apéndice.

It's weird by the graveside. Spud's here somewhere, clean, jist oot ay Saughton. Tommy n aw. It's crazy, Spud looking healthy, n Tommy looking like death warmed up. Complete role reversal. Davie Mitchell, a good mate ay Tommy's, a guy whae ah once worked wi oan site as an apprentice chippy way back, hus shown up. Davie caught HIV fae this lassie. Brave ay the cunt tae come up. (Welsh, 1993: 211)

Ahora, consideremos que a lo largo de la novela ésta es prácticamente la única mención que se hace de Davie Mitchell; a lo más podríamos encontrarnos con alguna otra mención similar. Sin embargo, cerca del final tenemos el capítulo "Bad Blood", dedicado íntegramente a Davie y su venganza contra el hombre que contagió a su novia:

Just listen for a minute, Al. Ah got infected through this bird ah'd been seein. She didnae ken thit she wis HIV. She goat infected by a piece of shite that she met one night in a pub. She was a bit pished and a bit naive, this wee bird. Ken? This cunt sais that he had a wee bit ay dope back at his gaff. So she went wi the cunt. Back tae his flat. The bastard raped her. You ken whit he did, Al? (Ibidem, p. 254)

Aun si en la novela no nos encontramos con un sentido de historia como tal, lo que sí se da es la construcción de un universo diegético<sup>29</sup> perfectamente

---

<sup>29</sup> De acuerdo con Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, el universo diegético se refiere al universo concebido dentro de una narración: "El contenido narrativo es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediato es el universo de discurso que se va construyendo en y por el acto narrativo; un universo de discurso que, al tener como referente el mundo de la acción e interacción humanas, se proyecta como un *universo diegético*: un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo orientan y le dan su identidad al proponerlo como una 'historia'. Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado." (Pimentel, 1998: 11-12).

definido, con espacios y personajes bien delimitados y una atmósfera de decadencia y autodestrucción que se vuelve prácticamente una constante.

En el libro nos encontramos con las narraciones de un grupo de jóvenes de Edimburgo que vive sus días en una serie de estados liminales, en una cadena de transición entre el consumo de drogas, los intentos de desintoxicación, recurrentes idas a fiestas, el vagabundeo, el sexo y las muertes. Y toda esta secuencia casi cíclica, sin embargo no parece apuntar a un desenlace ni a un fin particular. De hecho, sobre la eventual salida de ese círculo vicioso opina el propio protagonista Renton: "Ah' ve never been incarcerated for junk. However, loads ay cunts have had stabs at rehabilitating me. Rehabilitation is shite; sometimes ah think ah'd rather be banged up. Rehabilitation means the surrender of the self." (Welsh, 1993: 181). Así, la historia se desarrolla como un cuento de nunca acabar que comienza en un punto en particular –casi azarosamente– y termina en otro con la misma aparente falta de sentido o dirección. Pareciera que Welsh no nos lleva a ninguna parte. La primera historia, "The Skag Boys, Jean Claude Van Damme and Mother Superior", narra cómo Renton y Sickboy salen de su departamento a comprar drogas; la última, "Station to Station" muestra cómo Renton traiciona a sus amigos y les roba una importante suma de dinero después de inyectarse de nuevo, habiendo permanecido cierto tiempo limpio. Es de notarse que el Renton que se muestra desde ese episodio inicial hasta el final no parece haber evolucionado significativamente, y eso vale para el resto de los personajes, quienes no cambian su forma de actuar a pesar de los duros golpes que les pudieran haber servido de aprendizaje. Así, todo lo que les pasa (y se nos relata) parece haber

sido seleccionado de una forma errática, a partir de un constante y vertiginoso ir y venir de historias y de individuos que, si bien no es novedoso como recurso para desarrollar los múltiples temas, puede leerse desde el giro diferente de prácticas que se han vuelto comunes hoy en día como el *zapping*, recurso al que volveremos más adelante. Además, a pesar de que se dan los elementos suficientes para que el lector entienda cada relato, hay algo que le impide involucrarse, acaso el saber que pronto se expondrá a otro relato, a otra vida paralela, a otro destino truncado, sin importar lo impactante o dramático que pueda ser el desenlace de cada episodio.

Finalmente, la novela termina en un punto en el que perfectamente podía haber continuado, tanto como podía haber terminado cincuenta, cien o doscientas páginas antes<sup>30</sup>. Es a causa de esta trama hecha a partir de diversos trozos de momentos y de múltiples perspectivas presentadas de manera aparentemente caprichosa y discontinua que nos queda la sensación de haber leído no una historia sino un mundo de historias, todas ellas como viñetas de un universo en el que las normas son dictadas a partir de otros paradigmas que parecen no llevarnos a ninguna parte. Pero entonces, ¿cómo es que podemos considerar a *Trainspotting* como una novela y no simplemente una colección de historias con cierta incidencia implícita entre ellas?

Es importante considerar que la recurrencia de los temas y personajes a lo largo del libro (una sensación de unidad temática que se desprende de la

---

<sup>30</sup> La selección de historias incluidas en *Trainspotting* evidentemente no es gratuita, pues Irving Welsh tenía un propósito claro con respecto a su novela y supo de qué manera construirla para generar tensión entre las historias y mantener el interés de su público lector a lo largo de sus 350 páginas. Simplemente estoy diciendo que al carecer de una trama como estamos acostumbrados, ésta es la impresión que nos da.

lectura de *Trainspotting* incluso si se toma en cuenta lo discontinuo y lo itinerante de su organización), crea un retrato que representa las costumbres y la forma de vida de un sector en específico de la sociedad escocesa: aquél de la clase baja habitante en Leith, distrito escocés con problemas propios de desempleo y drogadicción. En este retrato de dicho estrato de la sociedad, *Trainspotting* responde a las necesidades de lo que Fordham llama *working-class fiction*, o ficción de la clase trabajadora:

Working-class fiction will be defined here by the way that it responds, in a peculiarly local and vital way, to a *lived* experience that middle-class novels have only been able to *observe*. Working-class fiction thus sees beyond the limited horizon of bourgeois knowledge to articulate the actual experience and the felt consequences of industrialization. Shaped and determined by the processes of production itself, working-class writing is a product of a distinct form of consciousness. (Fordham, 2009: 131)

De esta forma, la obra de Welsh tiene como elemento constitutivo una consciencia de clase y de cultura popular siempre presente que es, como hemos visto, uno de los elementos de mayor importancia al momento de que la novela construye su identidad. La única diferencia es que en lugar de desarrollar una atmósfera y personajes que respondan a la situación de vida de una clase media escocesa, la obra de Welsh trata con los problemas de la clase baja y marginada:

(...) it is again from Scotland that the more innovative writing of the final decades emerges, extending the range of linguistic experiment by taking the reader not only to hitherto unvisited locations of working-class life, but to the borderlands of new kinds of class encounter. Notably are Irvine Welsh's narratives of a drug-taking underclass, written mostly in a Leith dialect, but

slipping effortlessly into other registers that include parodies of courtroom legal speech, or of educated, literary modes of expression. (Fordham, 2009: 142)

Es de esta forma que *Trainspotting* va en contra de los ideales de la novela burguesa para apelar e incluir entre sus lectores, en cambio, a un público que vive en los márgenes tanto de la cultura como de la sociedad; siendo esto, en buena medida, lo que hace que la obra resulte tan atractiva incluso para aquellos no particularmente interesados por otras manifestaciones literarias.

### **3.2. Lenguaje como esencia micro-estructural y estilística en *Trainspotting***

En cuanto a los rasgos estructurales y estilísticos de la novela, vale la pena hacer algunas consideraciones generales: primero que nada, es importante contemplar que ésta se construye a partir del pastiche,<sup>31</sup> una de las técnicas predilectas de la cultura posmoderna que remite a la acumulación de estilos.<sup>32</sup> Es el propio lenguaje, dentro de sus potenciales formas de expresión, el que más nos llama la atención como codificador de un medio específico que es retratado y del cual ya hemos hablado, es decir: la clase baja, y en especial la juventud, del distrito de Leith en Edimburgo<sup>33</sup>. Welsh sin duda intenta crear en esta novela una poética

---

<sup>31</sup> El pastiche es el trabajo que toma el estilo de otro previo, o se construye a partir de la selección de elementos de otras obras.

<sup>32</sup> Es decir, el carácter propio que da a su obra cada artista.

<sup>33</sup> En su artículo titulado "The Glasgow Dialect (Ra Patter)", John Walker desarrolla las características de los dialectos escoceses y cómo éstos responden a la situación social, política y económica de aquellos quienes los hablan: "I am not in favour of the class system that has persisted in most European countries for centuries, although I would have to say that the system exists whether we like it or not. Therefore we have a 'working class', which comprises most of us, a 'middle class', which comprises the majority of our political leaders, and the 'upper class' which tends not to become involved in much but ensures that the 'controlling' middle classes make decisions that will be favourable towards them. Unfortunately, in Scotland particularly, we also

del *folk language* a partir de las distintas voces de sus personajes, pero más allá de eso, centra su atención en un factor performativo y “musical” del lenguaje, a partir de una mezcla de acentos y dialectos<sup>34</sup> representados en las páginas de *Trainspotting*, mismos que contribuyen a dotar de un ritmo narrativo tan versátil y cambiante a la obra:

I wanted to capture the excitement of house music, almost like a four-four beat, and the best way to do that was to use a language that was rhythmic and performative. When I started off with *Trainspotting*, it was the way the characters came to me. That's how they sounded to me. It seemed pretentious to sound any other way. I wasn't making any kind of political statement. (Irving Welsh en entrevista con Dave Weich)

Dentro de la novela están siempre presentes dialectos como el *EMBRA*,<sup>35</sup> el *Ra Patter*<sup>36</sup> o incluso reminiscencias del cockney,<sup>37</sup> aun cuando en realidad lo que

---

have an ‘unemployed class’, which comprises a significant part of the population. Therefore, the dialects referred to in this article tend to be the common speech that is very much the preserve of the underprivileged many, rather than the select few.” (Walker, 2005: 1).

<sup>34</sup> Con respecto al dialecto y al acento, Talya Anne Kingston hace la siguiente diferenciación: “Linguists differentiate between the terms *accent* and *dialect*, terms which in common usage are often interchangeable. In sociolinguistic theory, the term *dialect* refers to differences in grammar and vocabulary, whereas the term *accent* refers to the way that words are pronounced. Although issues related to accents and dialects are invariably interlinked, it is useful for the purpose of this paper to separate them in order to examine them more closely.” (Kingston, 2008: 1).

<sup>35</sup> Siglas que se refieren a *Edinburgh Scots*, dialecto perteneciente a las poblaciones alrededor de Edimburgo.

<sup>36</sup> También conocido como *Glasgow Patter*, un dialecto más comúnmente hablado por los habitantes de esta zona.

Aun cuando los personajes de *Trainspotting* se encuentran geográficamente alejados de la ciudad de Glasgow (fig.1), su forma de hablar guarda bastantes similitudes con este dialecto, sobre todo en la sustitución de palabras anglosajonas por otras propias de éste; por ejemplo: *pushed* = drunk, *punter* = fellow, *lassie* = girl, etc.

leemos casi todo el tiempo es un sociolecto específico de Leith que contiene y se conforma a partir de elementos tanto propios como reciclados de los otros.

Asimismo, es posible descifrar a un personaje a partir de la manera en la que habla (después de todo la mayoría de los relatos está en primera persona) y adivinar sobre su *persona* literaria una serie de cosas: el grado de educación que tiene, su bagaje e historia, intereses y preocupaciones. Además, por el tipo de construcción sintáctica, es posible a veces también reconocer su estado de in o des-intoxicación, su visión del mundo y perfil psicológico (por ejemplo si es un sociópata, como en los casos de Begbie y Sick Boy, o no).

También, es necesario considerar que entender la prosa de *Trainspotting* no es un trabajo fácil, aun cuando el autor en un principio se negó a incluir un glosario para facilitar la lectura, finalmente se le convenció de anexarlo al final del libro para que los lectores angloparlantes no conocedores de esos dialectos y modismos particulares pudieran tener acceso al sentido de ciertas fórmulas y



(fig.1)

<sup>37</sup> El *cockney* es en realidad un dialecto mucho más presente en Inglaterra que en Escocia, y éste se caracteriza por la construcción de las frases a partir de un proceso llamado *rhythm slang*, que lo que hace es sustituir palabras por frases que rimen con éstas. De cualquier manera, también nos encontramos con personajes como Spud quien utiliza ciertas construcciones propias del *cockney* al momento de hablar: “Every cat’s dead palsy-walsy likesay, but once they suss that you’re **brassic lint**, they sortay just drift away intae the shadows...” (Welsh, 1993: 120). Donde *brassic lint* es una frase que sustituye *skint*, es decir, no tener dinero o estar en quiebra.

expresiones dialectales que emplean los personajes. Así, más allá de lo discontinuo de la trama,<sup>38</sup> también dicha prosa ocasiona una lectura discontinua, que exige que el lenguaje sea des-cifrado. A fin de cuentas, hay relatos que resulta verdaderamente agotador leer completos a causa de dicho desconocimiento del código. Veamos como ejemplo unas cuantas citas en las que se vuelve reconocible el habla y personalidad de los caracteres en la novela, y que exige a su vez una competencia lectora específica:

The Fit ay Leith Walk is really likes, mobbed oot man. It's too hot for a fair-skinned punter, likesay, ken? Some cats thrive in the heat, but the likes ay me, ken, we jist cannae handle it. Too severe a gig man.

Another total downer is being skint, likesay. Pure Joe Strummer, man. Aw ye dae is walk aroond n check people oot, ken. Every cat's dead palsy-walsy likesay, but once they suss that you're brassic lint, they sortay just drift away intae the shadows... (Welsh, 1993: 119-120)

Este pasaje, focalizado desde la perspectiva de Spud, nos permite apreciar cómo, a pesar de su brevedad, exige varias lecturas antes de que el lector logre familiarizarse con su estilo y éste se vuelva inteligible. Spud, curiosamente, es uno de los personajes en *Trainspotting* más difíciles de comprender ya que éste habla, la mayor parte del tiempo, en un *slang* que ningún otro de los personajes maneja. De acuerdo con John Mullan en su artículo "So to speak", esto se debe a que Spud, a diferencia de otros personajes en la novela, es incapaz de cambiar de código como ejercicio que amerita una auto-conciencia y adaptación

---

<sup>38</sup> Al hablar de la trama ya veíamos que esa misma discontinuidad también se manifiesta en la estructura entrecortada de los episodios y el desarrollo de una prosodia tan enredada que es difícil leer más de una o dos historias de corrido por el reto cognitivo que esto representa. A las particularidades a nivel de macro-estructura me referiré más adelante.

constante al momento/circunstancia específicos en los que se encuentra el sujeto:

Speaking in dialect is self-conscious. Spud knows that he cannot switch codes like Renton. "Ah'll huv tae stoap sayin' 'ken' sae much. These dudes might think ah'm a sortay pleb." He is comically doomed by his speech. When Renton tells the magistrates about his hunger for books, Spud responds to the accusation that he has stolen to fund his drug habit with the candour of dialect. "That's spot on man ... eh ... ye goat it ... ah mean ... nae hassle likesay." Prison awaits. (Mullan, 2008: 1)

Spud se encuentra demasiado sumergido en el dialecto de su comunidad como para hablar de una manera distinta. Al mismo tiempo, esta incapacidad para adoptar otros dialectos menos regionales es lo que ocasiona que su discurso sea casi incomprensible para aquellos que no se encuentran familiarizados con éste.

Aunque incluso con aquellos personajes que sí son capaces de cambiar conscientemente el dialecto en el que hablan, como Renton o Sickboy, encontraremos otros motivos para que su narrativa se vuelva difícil de decodificar. Y es que en repetidas ocasiones vemos cómo estos hablan para sí, sirviéndose de referencias que no tienen por qué tener sentido para nadie más; Sickboy, por ejemplo, se encuentra obsesionado con la figura de Sean Connery y dialoga con él constantemente, sin mayor motivo para incluirlo en su conversación:

-Yes. One of the (china) dolls hands us a piece of paper wi *Brecht: The Caucasian Chalk Circle* by Nottingham University Theatre Group on it. Doubtless a collection of zit-encrusted, squeaky-voiced wankers playing oot a miserable pretension tae the arts before graduating to work in the power stations which

give the local children leukemia (...) Fucking toss bags, don't you agree, Sean, ma auld fellow former milk-delivering mucker? *Yesh Shimon, I think you may have a shtrong poin thair.* (Welsh, 1993: 29)

Con respecto a fragmentos como éste, y las posibilidades bi-dialectales de Sickboy Mullan comenta lo siguiente:

Sick Boy is similarly "bi-dialectal" (as the academics would say). He is scornful of student thespians visiting the Edinburgh festival, "zit-encrusted squeaky-voiced wankers playing oot a miserable pretension tae the arts". But he knows the names of the Brecht plays that they put on. He mocks Renton for the self-contradiction of calling him a "sexist cunt". He is hot on language. "That scoobies the cunt. Eh sais something biscuit-ersed in reply." (Mullan, 2008: 1)

De forma que incluso cuando están aquellas voces capaces de acceder a distintos códigos lingüísticos, la mayor parte del tiempo el regionalismo, las referencias culturales descontextualizadas y la falta de coherencia, que puede atribuirse al constante estado de intoxicación de los personajes, vuelven la lectura un reto que se deleita en su diversidad dialéctica:

As Nicholas Williams has explained, "Welsh skillfully distinguishes between the many first-person narrators in his novel by giving them voices composed in varying degrees of Scots and English content, as well as creating verbal tics (like Spud's terminal 'ken?' [and 'like say'] or Sick Boy's constant reference to himself in the third person) which both reveal character and serve ad helpful signposts in a potentially confusing narrative collage (1999, 228-229)" (Morace, 2001: 26)

Así también, de los fragmentos más desconcertantes que podemos encontrar pertenecen a los *junk dilemmas* desperdigados a lo largo de la novela. ¿Por qué?

Porque muchas veces ni siquiera se hace partícipe al lector de quién es el personaje que articula los fragmentos, como si éstos pertenecieran a una colectividad *junky*<sup>39</sup> que no necesita personalidad, ya que puede ser encarnada por cualquiera de sus miembros:

Ah'm just lettin wash all over me, or wash through me... clean me oot fae the inside. This internal sea. The problem is that this beautiful ocean carries with it loads of poisonous flotsam and jetsam... that poison is diluted by the sea, but once the ocean rolls out, it leaves the shite behind, inside my body. It takes as well as gives, it washes away ma endorphins, ma pain resistance centres; they take a long time tae come back. (Welsh, 1993: 14)

Este tipo de construcción, además, permite presentar distintas ideologías desde perspectivas muy individuales, mismas que se comparten en una prosa que simula un diálogo espontáneo. Encontramos entonces en el manejo del lenguaje un medio muy potente que no sólo permite construir una trama múltiple en la que se hace un retrato social a partir de los sociolectos empleados, sino también de la psique, la mentalidad y los valores de cada uno de los personajes, a la vez que genera un discurso en el que se reconoce el dinamismo del gesto oral.<sup>40</sup> La oralidad entendida como una especie de “ambiente sonoro” que ubica a los personajes en su mundo.

Como vimos, Welsh urde un tejido que incluso cuando puede parecer caótico, logra crear, precisamente a partir de su manejo del lenguaje, diferentes planos de experiencia y simular con ello una especie de simultaneidad de actos

---

<sup>39</sup> *Slang* utilizado para describir a los adictos a la heroína.

<sup>40</sup> Es decir, haciendo hincapié en la performatividad del discurso de los personajes que trata de representarse en la novela.

paralelos que reflejan el ritmo atropellado y discontinuo en el que viven los personajes.

### **3.3. Rasgos macro-estructurales y sus posibilidades de decodificación en la novela**

Sobre la macro-estructura de la novela puede decirse lo siguiente, a partir de lo ya expuesto en los dos apartados anteriores (referidos a la trama y a la construcción micro-estructural y estilística): más allá de los recursos como el pastiche, una de las formas de comprender y acercarse a *Trainspotting* sería aquella vinculada con ciertas manifestaciones audiovisuales recientes como son el videoclip, el cine, el internet o los juegos de video. Vale la pena mencionar que hasta cierto punto el atractivo de la lectura de *Trainspotting* para los lectores jóvenes radica en que el movimiento y ritmo fragmentado y desafiante de su trama presenta una analogía con una práctica muy común para los lectores de hoy en día, la del *zapping* televisivo.

Lo interrumpido y discontinuo de historias y de escenarios, propio del *zapping*, se ha vuelto casi un “deporte”, el del *channel surfing*, es decir, el acto de saltar de una imagen a la siguiente de forma aleatoria pero aun así siendo capaces de seguir y decodificar las imágenes con que nos encontramos.<sup>41</sup> Más allá de esto, el *zapping* se vuelve también una “actitud” y una expectativa que se tiene y proyecta de un medio como el audiovisual al literario. Y es que esta nueva forma de consumir la información es una de las condiciones del mundo

---

<sup>41</sup> Aun cuando su estructura y distribución resultan aparentemente erráticas, detonan en el acto de la lectura algo similar a lo que sucede cuando se cambian los canales de manera espontánea, sin un plan definido, y donde se entera uno de muchas cosas, sin la necesidad de encontrar un hilo conductor que vincule cada fragmento de lo que se ha visto.

intertextual e intermedial en que vivimos; así, a cada momento comienza un fragmento nuevo en el que se centra la historia sin importar que tenga relación o no con los fragmentos que lo acompañan.<sup>42</sup>

A fin de cuentas, gracias a lo involucrados que estamos con las nuevas tecnologías estamos sumamente acostumbrados a acercarnos a los textos *in medias res*, convirtiendo el fragmento que leemos en el centro de nuestra lectura y accediendo a participar de su continuo presente. De esta forma, la sensación predominante que nos queda después de haber leído *Trainspotting*, tanto por la temática (el vivir el presente partiendo de un existencialismo elemental y descarnado, sin mayor vínculo con el pasado ni expectativas de futuro) como por su estructura general es la de un culto a la inmediatez que define las vidas de todos y cada uno de los personajes de la novela. No sólo se trata de que éstos vivan constantemente en el frenesí del momento a partir del consumo de drogas, alcohol, fiesta y sexo, que los aíslan del resto del mundo y del sentido temporal de la historia, sino que, además, de que viven sus propias vidas con tal intensidad que son incapaces de concebir un momento que no sea el mismo que están viviendo. Para ellos no hay mañana, tampoco momentos tristes que los atormenten o que los hagan arrepentirse de su pasado, únicamente está el instante presente.

El tema del “presente” como única meta del existir hace que estructuralmente se de la impresión de que las historias (los destinos) se repiten,

---

<sup>42</sup> Algo similar sucede en el medio digital a partir de la lectura de hipervínculos, que nos han hecho acostumbrarnos a una reorganización de orden, jerarquía y cronología de los hechos narrados: “(...) el hipertexto proporciona un sistema que puede centrarse una y otra vez y cuyo centro de atención provisional depende del lector (...). Una de las características principales del hipertexto es estar compuesto de cuerpos de textos conectados, aunque sin eje primario de organización.” (Landow, 1995: 24).

como ya habíamos señalado, sin un aprendizaje ni una intención de evolucionar por parte de sus personajes. En uno de los últimos capítulos, pocos días después del funeral de Matty, un buen amigo de todos que muere de VIH, Renton va a visitar a Tommy, “su amigo del alma” también infectado, y lo encuentra en un estado deplorable. Renton, quien se encuentra de momento limpio, se da cuenta de que Tommy ha tocado fondo y reflexiona sobre el hecho de que muy probablemente éste sea el próximo de sus amigos al que le toque ver morir. Aun así, cuando Tommy le pide dinero prestado para comprar más heroína, Renton se lo da de buena manera, incluso cuando sabe que no habrá de volver a verlo:

But ah know that Tommy cannae afford tae heat this gaff. He isnae Davie Michell, never mind Derek Jarman. Tommy cannae put hissel in a bubble, live in the warm, eat good fresh food, keep his mind stimulated wi new challenges. He willnae live five, or ten, or fifteen years before he’s crushed by pneumonia or cancer. Tommy will not survive winter in West Granton.

- Ah’m sorry mate. Ah’m really sorry, ah just repeat.
- Goat any gear? He asks, raising his head and looking straight at me.
- Ah’m clear now Tommy. Whin ah tell him, he doesnae even sneer.
- Sub us then mate. Ah’m expectin a rent cheque.

Ah dig intae ma poakits and produce two crumpled fivers. Ah’m thinking about Matty’s funeral. It’s odds on Tommy’s next and there’s fuck all anybody kin dae about it. Especially me. He takes the money. Oor eyes meet, and something flashes between us. It’s something ah cannae define, but it’s something really good. It’s thair for a second; then it’s gone. (Welsh, 1993: 317)

En este pasaje se narra uno de los instantes más patéticos y al mismo tiempo conmovedores de la novela, además de que es un fragmento paradigmático del

espíritu imperante de los personajes de la novela: el de ese absurdo *carpe diem*<sup>43</sup> llevado al límite incluso por la misma estructura fragmentaria de la historia, que nos impide involucrarnos más con los hechos y caracteres. Curiosamente, ese mismo espíritu imperante del que hablo se ha vuelto cada vez más presente en nuestro tiempo y sociedad; justamente a partir de las redes sociales de mayor difusión audiovisual mediática.<sup>44</sup>

### **3.4. La cultura como referente intermedial: expresiones del punk en la novela**

Welsh no titubea en hacer el reconocimiento de que diversos géneros musicales y movimientos culturales específicos influyeron en la manera que tuvo de concebir su obra. En este sentido destaca el *punk* como una de las influencias más claras, no solamente reconocida explícitamente por su autor, sino también presente de muy diversas formas y a lo largo de todo *Trainspotting*. Por ello, es conveniente detenernos ahora a considerar su estética e implicaciones.

El *punk* probablemente ha sido uno de los movimientos de contracultura<sup>45</sup> más importantes e influyentes que han surgido en los últimos cuarenta años. Sobre éste vale la pena recordar que buscaba dar una voz y una presencia cultural a los ignorados y a los desposeídos:

Punk was an international outsider aesthetic: dark, tribal, alienated, alien, full of black humour. (...) For anyone in the UK at that point who felt cast out because

---

<sup>43</sup> Cuyo significado literal puede ser traducido como “cosecha el día”, se refiere a una actitud que pregona disfrutar los placeres de la vida en el momento sin pensar en el futuro.

<sup>44</sup> Basta pensar en la clase similar de culto a la inmediatez que se da en plataformas como *Twitter* o *Facebook*.

<sup>45</sup> Se entiende por contracultura a los movimientos caracterizados por el rechazo de los valores y modos de vida socialmente establecidos.

of class, sexuality, perception, gender, even choice, who felt useless, unworthy, ashamed, the Sex Pistols were an attraction / repulsion machine of (...): 'infernal' power that offered the chance of action, even surrender –to something larger than you – and thus possible transcendence. (Jon Savage, 2001: xiv)

Es dentro de esta búsqueda, de esta necesidad de ir en contra de todo lo institucional y de crear nuevos sistemas de identificación, que el *punk* constituyó su estética y se consolidó como manifestación contracultural. Los temas de la “alta cultura” los tenían sin cuidado. Ellos querían tratar temas “propios” y verse identificados en sus discursos; así, era importante leer, escuchar, ver o hablar sobre la calle, las drogas, el ocio, el desempleo, la música, entre otros asuntos que se vinculaban con su mundo. Y es también sobre estos temas que decidieron escribir. Y algo muy similar ocurrió con *Trainspotting*, que cumple cabalmente con estas inquietudes heredadas del *punk* y enfocadas en la clase baja.<sup>46</sup>

Conforme el movimiento *punk* se iba desarrollando, éste se fue vinculando, a partir de su distribución y explotación mediática, con una forma particular de la narrativa, propia tanto de sus exponentes como de su público y destacada por un grito violento y angustioso de inconformidad, ya fuera social, política, cultural o sexual, que respondía en buena medida a las condiciones específicas de su momento:

---

<sup>46</sup> Sobre el divorcio declarado de este grupo respecto a la alta cultura y a la clase burguesa, hemos ya mencionado algo acerca de las diferencias que existen entre lo que Procter llama la novela burguesa y lo que Fordham considera la novela de clase trabajadora, y que es oportuno recordar cuando estamos hablando de las intenciones de *Trainspotting*, más allá de la filiación *punk*: “Although *Trainspotting* (1993) was longlisted for the Booker prize, Welsh’s writing belongs more accurately to the realm of the ‘popular’. By ‘popular’ I am not necessarily thinking of sales figures, but of the grotesque, carnivalesque imagery for which his work has become notorious. The emphasis of his novels, short stories and screenplays is on what Carl Ewart, a character in *Glue* (2001) describes as ‘tales of excreta and ejecta – shite, pish and puke’. It is no surprise that some of the central images of the film adaptation of *Trainspotting* involve unforgettably graphic acts of bodily expulsion, from the soiled sheets of Spud, to Renton’s unfortunate expulsion of his own drugs down a filthy pub toilet.” (Procter, 2009: 1).

Much of this hurt and damage was standard teenage stuff: the usual problems that young people have in getting their voice and perception heard. But there were specific problems in the late 70s: the start of family break-up; the collapse of the 60's hippie dream; hard drug usage following patterns of supply; a new, harsh political and social environment. (Savage, 2001: xiv)

Asimismo, las manifestaciones del *punk* eran reconocibles desde el *performance* y caracterización de sus artistas o la moda predominante entre sus adeptos. Éste encontró algunos de sus exponentes más destacados en grupos como *Iggy Pop*, *Lou Reed*, *The Sex Pistols*, *The Clash* o *Ramones*.

Era fácil reconocer a quienes simpatizaban con el movimiento y sus ideales, además de por su manera de leer y de narrar, de vestir o de vincularse con la música, por su forma de enfrentar el mundo, idealizando a la juventud como la única fuerza capaz de ir en contra de lo instaurado y en pro de una verdadera libertad. Eso también se ve retratado en *Trainspotting*:

Welsh describes a local way of life. And yet he associates the experience with new urban and even transnational customs linked with youth and the rejection of adult socialization. His characters rail against the legacy of British imperialism, but one notes with irony that they are critical, too, of those who would deny or seek to retract the nascent globalization of immaturity. (Walkowitz, 2009: 228)

También es importante considerar que el discurso y la perspectiva adoptados por el *punk* no se refugiaban ni en lo melodramático ni en la figura romántica del joven incomprendido; tampoco, necesariamente, en una militancia ideológica contestataria, sino en una elocuencia fáctica y de los sentidos, tal y como sucede en las micro-narrativas de la música pop o de los videoclips,<sup>47</sup> mismas que

---

<sup>47</sup> También debemos considerar el cine explícitamente *punk* que comenzó a filmarse en aquellos años, como *Jubilee* de Derek Jarman (1978).

habrían de influir en lo literario a partir de herramientas de simultaneidad, ritmo, velocidad, alternancia, contraste, movimiento e incluso un “tono”, tanto simbólico como metafórico, construido a partir de estas referencias culturales y su resonancia en cada individuo.

Parte de estos gestos se reconocen, más allá de la novela, en la reelaboración que se hizo de la misma al momento de llevarla a la gran pantalla. Veamos como ejemplo el poema en prosa de John Hodge, guionista de la versión cinematográfica de *Trainspotting*, con el que Mark Renton, su personaje principal, abre la película. Éste resulta iluminador y representativo tanto de la identidad *punk* como del destino, más probable, para aquellos que la viven:

Choose Life. Choose a job. Choose a career. Choose a family. Choose a fucking big television, choose washing machines, cars, compact disc players and electrical tin openers. Choose good health, low cholesterol, and dental insurance. Choose fixed interest mortgage repayments. Choose a starter home. Choose your friends. Choose leisurewear and matching luggage. Choose a three-piece suite on hire purchase in a range of fucking fabrics. Choose DIY and wondering who the fuck you are on a Sunday morning. Choose sitting on that couch watching mind-numbing, spirit-crushing game shows, stuffing fucking junk food into your mouth. Choose rotting away at the end of it all, pishing your last in a miserable home, nothing more than an embarrassment to the selfish, fucked up brats you spawned to replace yourself.

Choose your future.

Choose life.

(But who would want to do a thing like that?

I chose not to choose life: I chose something else.). (John Hodge, *Trainspotting*, 1992)

Como podemos ver en esta cita, el *punk* decidía ir en contra del conformismo institucional, entregándose a un hedonismo desmedido y llevado hasta sus últimas consecuencias. Irónicamente, el *punk* al mismo tiempo se volvió víctima mediática y una forma de consumismo, imponiéndose incluso a lo largo de los años como franquicia bastante rentable.<sup>48</sup>

Es momento de centrarnos en ciertas cargas temáticas y culturales, que evidencian en la novela la relación con dicho movimiento, sobre todo a partir de algunas de sus expresiones más significativas como la moda y la música.

Llama la atención que la novela se escribió varios años después del auge del *punk*, lo cual indica que Welsh posiblemente hizo una reconstrucción nostálgica de éste, encarnado en un grupo de jóvenes que a su vez pertenecen a un contexto histórico posterior. Si bien estrictamente hablando estos personajes no son *punks*, parecen haberse apropiado de ciertas características de su estética e ideología. Comparten con el movimiento, por ejemplo, algunos rasgos de fondo, como la violencia injustificada, el nihilismo, la desconfianza hacia los adultos y el uso de drogas. El discurso del *punk* sirve en este sentido al mismo tiempo como contexto y atmósfera, pero también como mensaje que subyace a la estructura entera de la obra.

No obstante, cabe señalar también que a diferencia de las intenciones e ideales que motivaron el *punk* en su origen, los personajes en *Trainspotting* no parecen estar luchando por hacerse de una voz ni se preocupan por aparecer en un panorama social; tampoco participan del *hazlo-tú-mismo* ni se encuentran

---

<sup>48</sup> Basta con recordar que Malcom McLaren, manager de *The Sex Pistols*, se valió del *punk* como empresario, instalando una tienda de modas en el centro de Londres, en la que la propia imagen de la banda habría de servir como un medio para capitalizar su negocio.

presentes en manifestaciones culturales de gran alcance. Ellos viven únicamente dentro de (y para) un frenesí de drogas, hedonismo y autocomplacencia, al mismo tiempo que se sienten alienados de la sociedad y juzgados por ella a causa de pertenecer a una clase marginal y a un mundo de violencia y adicciones. Así, experimentan e interpretan a su manera las secuelas ideológicas del *punk*, como un ímpetu rebelde de juventud y un desentendimiento de ataduras sociales, como la familia, que se encuentran incluso en personajes cuya relación con los protagonistas es tangencial; por ejemplo Nina, una adolescente, prima de Mark Renton, que aparece únicamente en un capítulo de la historia:

Nina could not be part of this strange festival of grief. The whole thing seemed uncool. The act of casual indifference she displayed at her Uncle Andy's death was only partly feigned. He had been her favourite relative when she was a wee lassie, and he had made her laugh, or so they all told her. And, in a sense, she could remember it. These events had happened (...) She could find no emotional connection though, between the her of now and the her of then, and therefore no emotional connection to Andy. (...) It seemed an essential denial of herself as she was now. Worse, it was uncool. (Welsh, 1993: 32)

Más adelante revela su posición respecto a la edad y la juventud: "(...) Geoff shrugged his shoulders. He was twenty-one and Nina thought that was ancient." (Welsh, 1993: 38). A pesar de que Nina no sostiene una verdadera relación con el grupo de personajes que tienen mayor incidencia en la novela, comparte algo de su ideología superficial y su desconfianza por el mundo adulto, como podemos ver en el fragmento arriba citado. Nina ni siquiera consume drogas, simplemente participa y se vuelve testigo de la atmósfera y cosmovisión propia de los

personajes en la obra. Aun cuando ella es bastante más joven que Mark, Sickboy y Spud, participa del mismo sentimiento de hastío y rebeldía.

En este mismo capítulo se hace mención de la ropa que utiliza Nina cuando uno de sus tíos se burla de ella diciendo que en sus tiempos las jóvenes no intentaban ser vampiros a partir de su vestimenta. De esto podemos deducir que tanto el *look* como la pose de Nina se traducen en actitudes, que aparecen de forma sutil, como el rechazo al mundo adulto o la búsqueda de una comodidad que sirva como fórmula escapista a su propia realidad, o proceso de duelo: “Even if Geoff talked student shite, it (going to a pub with him) had to be better than staying here. They would be seen in the pub by somebody, this was Bonnyrigg and somebody would talk.” (Welsh, 1993: 39). Todos estos guiños se vuelven elementos clave dentro del retrato que se hace de esa generación en la novela, y que son el resultado de los mismos ideales reciclados del *new wave* y el *punk* que definen a la gran mayoría de los personajes.

Otra de las formas en las que se reconocen, como ya hemos insinuado, los rasgos del *punk* en la novela es a partir de la alusión a la música, un medio cultural que permite vincular a los distintos caracteres y retratar de manera simbólica tanto su ambiente como sus valores. Podemos reconocer en esto lo que Simon Frith, en su ensayo “Hacia una estética de la música popular”, menciona sobre la importancia de la música dentro de la creación de identidades y roles de convivencia social:

Es un tópico sociológico afirmar que aquellos que se sienten involucrados de una manera más intensa con la música popular son los adolescentes y los

adultos jóvenes. La música conecta con un tipo concreto de turbulencia emocional, asociada a cuestiones de identidad individual y de posicionamiento social, en la cual lo que más se valora es el control de los sentimientos públicos y privados. (Frith, 2003: 8)

Frith añade a lo anterior:

Lo que podemos deducir de todo esto no es únicamente que los jóvenes necesitan la música, sino también que el ser «joven» se define a partir de la música. El hecho de ser joven se vive intensamente, con sentimientos encontrados por la impaciencia de que el tiempo pase y el lamento porque así ocurra, en una serie de momentos físicamente intensos que transcurren velozmente y que serán los que codifiquen la nostalgia. (Frith, 2003: 9)<sup>49</sup>

Como hemos visto además, los personajes responden a los intereses y preocupaciones de los jóvenes de clase media-baja obrera en los años ochentas, tal y como los predicaron *The Smiths*, uno de los grupos de rock independiente más importantes para dicha generación. En un capítulo llamado: “There is a Light That Never Goes Out”, como una de las canciones más importantes de la banda, dicha identificación con su propia generación se vuelve explícita. Consideremos nuevamente lo que dice Frith acerca de la importancia de la música al momento de crear y unificar identidades:

La primera razón por la cual disfrutamos de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinición particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música pop

---

<sup>49</sup> Podemos complementar esto con lo que argumenta Agustín Fernández Mallo, autor de la novela española *Nocilla Dream* (2001), que el pop y el rock, como formas de la narrativa, son capaces de articular un cosmos en tres minutos; en el caso de *Trainspotting* no tenemos exactamente un cosmos en tres minutos, pero sí tenemos una atmósfera que se desprende de construcciones simbólicas y alusiones musicales precisas.

es un placer de identificación con la música que nos gusta, con los intérpretes de esa música, con otras personas a las que también les gusta. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad, es un proceso de inclusión y de exclusión. (Frith, 2003: 6)

Y es que en *Trainspotting* la idea de una construcción identitaria será uno de los puntos más fuertes que ayuden a dar un sentido de unidad temática a la novela:

La cuestión que debemos responder no es qué revela la música popular sobre los individuos sino cómo esta música los construye. Si partimos de la premisa de que el pop siempre expresa algo, nos quedaremos bloqueados en la búsqueda del artista, la emoción o la creencia «reales» que se ocultan tras él. Pero la música popular no es popular porque refleje algo, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque crea nuestra comprensión de lo que es la popularidad. (Frith, 2003: 6)

De esta forma podríamos pensar que los personajes en *Trainspotting* han construido sus identidades a partir de su identificación y forma de relacionarse con la música que escuchan y los valores que ésta predica, o predica aparentemente; por eso en la novela se genera un sentido de comunidad tan fuerte, algo que se siente incluso entre personajes que no se conocen: "(...) in the articulation of working-class consciousness in written forms, such as in the novel, what is often of primary value is a sense of embeddedness in place and community, in those values of the lived experience which bind and sustain people through hardship and struggle." (Fordham, 2009: 132). Esta cohesión y sentido de comunidad, estará marcada en la novela como una clara consecuencia del entorno de los personajes. Para ellos es fácil identificarse con el

grito rebelde de los ignorados –y desposeídos– que era el *punk* porque esa es la forma en la que ellos se sienten, entre otras razones, por ser escoceses (y evidentemente escoceses de clase baja). Recordemos que históricamente Escocia siempre se ha encontrado hasta cierto punto dominada y maltratada por Inglaterra, y éste es un reclamo que los personajes hacen explícito en múltiples ocasiones. En ese sentido, aunque diferentes de los *punks* originales en Inglaterra, es fácil para ellos identificarse con su protesta y adoptar la posición de los marginados y los desposeídos.

La relación con la música también se evidencia en el capítulo llamado “There Is a Light That Never Goes Out”, donde se relata cómo después de varios días de fiesta el grupo de amigos llega a una taberna en la mañana a desayunar y seguir bebiendo, Spud recuerda entonces cierta noche que pasó con una chica y cómo esto le recordaba la canción de los *Smiths*. Pero más allá del vínculo superficial que existe entre la canción y el recuerdo que ésta le trae, si leemos con cuidado lo que dice su letra, habremos de encontrarnos con el espíritu de la novela, con esa atmósfera que rige y se vuelve recurrente en la dinámica de los personajes: “Take me out tonight /Where there's music and there's people / And they're young and alive /Driving in your car /I never, never want to go home/Because I haven't got one /Anymore.”<sup>50</sup> Al igual que en la canción, los personajes de *Trainspotting* viven el espíritu de nunca volver a casa. De trasladarse de una fiesta a otra, de nunca estar solos y de vivir en donde está la gente y el ruido, la droga o el alcohol. Entre las características degeneradas del

---

<sup>50</sup> Así mismo, resulta pertinente mencionar que hay varios videos de *The Smiths*, como “Bigmouth Strikes Again” o “The Queen is Dead” en donde se retrata este ir y venir de los jóvenes por las calles de su ciudad. El vagabundeo propio del *Slacker* que en *Trainspotting* los personajes viven en tinta propia.

*punk* que hemos visto y el nomadismo de *Take Me Out* se encuentra el grueso de motivaciones existentes en *Trainspotting*; ese espíritu/diegético generacional que da razón de ser a la novela y justifica su aparente arbitrariedad dotándola de unidad temática.

Musicalmente, tenemos entonces la cultura del *punk* siempre presente: se hacen además menciones a Iggy Pop y a Lou Reed, reconocidos como padres del movimiento (Evans, 2003: 104), y hay un capítulo que se llama “*London Crawling*”, haciendo alusión a una de las canciones más famosas de *The Clash*, “*London Calling*”, de 1979.

Vemos entonces que en la novela se reflejan valores y actitudes que pueden ser interpretados como una alusión intermedial a la cultura y que se evidencia tanto en los retratos que se hacen de ciertos personajes por su forma de vestir, como por la forma de adoptar ciertas actitudes, al igual que la manera de retomar determinadas canciones o grupos musicales propios del movimiento *punk*. En el medio en el que se mueven los personajes (ambiente colectivo de fiestas, etc.) se ve que constantemente las actitudes del grueso de los personajes se nos presentan como un referente del estigma de lo que hoy en día se cree que fue el *punk*:

Punk is there as a past pop style to be sourced (...) but its long period of dominance over British pop has passed, wiped out by the late 80s dance explosion. Punk insisted on living in a hyper-intensive present, but now It is history –just another English dream. (...) And so Winston Churchill looms up like a Kings Road punk from the early 80s. You know, one of those who’d charge you several quid to take their picture so you could make your very own punk postcard. Punks didn’t look like that in 1976, but nobody cares anymore: it’s

twenty-five years on –at least five pop generations- and the direct experimental link has gone. (Savage, 2001: x-xi)

No importa realmente que los personajes habiten un momento histórico, dentro de la diégesis de la historia, que sea posterior a los años en que el *punk* gozó de mayor fuerza; la idea del *punk* permanece presente dentro de un imaginario colectivo.

Even the titles of their albums (of The Dead Boys)- 1977's Young, Loud And Snotty and the following year's We Have Come For Your Children – perpetuated the 'fuck you' infantilism with which the punk image had become associated, encouraging the crowd violence that became an increasing feature of their live appearances. They broke up at the end of the decade, but the damage was done: via bands like The Dead Boys, punk was becoming associated with stance rather than style. (...) To me, they were the first sign of the mental dry rot that would arrive in full with UK groups like The Damned. (Savage, 2001: 123)

Este reconocimiento histórico nos permite relacionar a los personajes de la novela más con la “facha” de un *punk* degenerado que con su verdadera razón de ser:

(...) now the middle-class / media worship of the great game (football) and its worst attitudes had run up against the reality of the hooligan rump. Within lad culture's heavily marketed worship of sexism, alcohol and machismo, it was possible to see this splenetic bout as one logical conclusion to the whole rotten idea. (Savage, 2001: x)

Estos son los residuos del *punk* apreciables en *Trainspotting*: Beggie es caracterizado como un macho, un Hooligan, un bebedor producto y progenitor de la violencia social y familiar: “We were silent on our journey towards Beggie's

until we came upon a guy in Duke street. Begbie hit him in the face, and he fell” (Welsh, 1993: 309). Renton, Sickboy,<sup>51</sup> Spud y Matty son drogadictos en constante búsqueda de fiesta y de droga, carentes de metas y aspiraciones más allá de vivir del placer, el ocio, la desobligación y el frenesí del momento:

The group entering the pub are also driven by need. The need for more alcohol to maintain the high, or to regain it, and fight of the onset of grim, depressive hangovers. They are also drawn by a greater need, the need to belong to each other, to hold on to whatever force has fused them together during the last few days of partying. (Welsh, 1993: 263)

Este grupo de amigos está deseoso de desprenderse de la sociedad (consumista, ordenada, adulta, responsable e institucionalizada) que los rodea, como si fuera posible vivir aislados –en contacto tan sólo con ellos mismos–, como seres de la noche, seres marginados.

Finalmente es curioso cómo, aun cuando los personajes de *Trainspotting* no parecen estar a la búsqueda de una voz que tenga cierto impacto dentro de su sociedad, Irvine Welsh lo hace por ellos, ya que la novela es ese grito de los ignorados, de los parias, de los drogadictos, de los marginados; de las criaturas de la noche y del *punk*, de los desposeídos. Incluso si sus personajes no se vuelven conscientes, en un sentido político, de su necesidad de expresión, Welsh se encarga de darle la palabra a esta generación de híbridos y delincuentes a partir de sus relatos, cosa que además logra de manera sobresaliente: lo consigue mediante recursos y alusiones no literarias, sino tomadas de otros medios, como hemos venido argumentando, generando un estilo, unos

---

<sup>51</sup> El nombre de Sickboy también proviene de una canción de Iggy Pop, llamada ‘Death Trip’.

personajes, una elección de tema y una estructura que fueron tan novedosos en el panorama de 1993, que convirtieron a la novela en un “clásico literario inmediato”.

#### 4. Conclusiones

Para concluir haré un pequeño resumen de los puntos de mi análisis que considero más importantes y las implicaciones que tienen para aproximarnos a textos como *Trainspotting*. Recordemos que ya antes he defendido que para mí la literatura tiene un valor pragmático y cultural, así que a partir del conocimiento de las fuerzas que se ejercen sobre ésta en nuestro mundo actual, seremos capaces de especular acerca de su porvenir.

Ahora, si bien esta última frase pudo haber sonado romántica, lejana y, por conjunción de ambas, aun inútil, también pongo nuevamente el dedo en el renglón al momento de enfatizar que la literatura se encuentra en un proceso de cambios constantes, y posiblemente este proceso se ha acelerado en las últimas décadas, dado que las formas de representación y comercialización de nuestros medios audiovisuales se están transformando cada vez de maneras más radicales y en periodos más cortos de tiempo. Esto a fin de cuentas es una de las leyes casi fundamentales del desarrollo de hardware y de programas informáticos, y en definitiva la literatura no estará al margen de esto.

Recordemos las palabras de Eagleton en las que se enfatiza que no hay nada en absoluto que defina la esencia de la literatura, sino que es ésta el conjunto de entendidos (y también malentendidos) que una sociedad tenga al respecto. Pues bien, lo cierto es que nuestra sociedad entiende cada vez de forma distinta los medios que la rodean; también los consume de forma diferente, y al ser la mercancía, hasta cierto punto, el reflejo de las necesidades del consumidor, estos medios irán cambiando a pasos acelerados para adecuarse y no desentonar con los cambios de nuestro tiempo. Una vez más, pongo un

énfasis particular en el hecho de que la literatura participa de estas mismas condiciones; aun cuando por lo pronto continúe ligada necesariamente a la escritura, más allá del medio a partir del cual se le transmite y consuma.

Ahora, considerando el caso en particular de *Trainspotting*, estoy convencido de que la novela es también un producto mediático que ha demostrado su valía en cuanto a su tratamiento temático, su estructura y estilo, y por la manera en que todo esto puede relacionarse con el contexto particular en el que apareció. Después de haber analizado con algún detalle todo esto, también es posible afirmar que *Trainspotting* se suma, junto con otros discursos surgidos en otros medios, a las potenciales influencias para otras tantas obras que se han escrito después de ésta, y que, más que en una línea estrictamente “postmoderna” (etiqueta que por lo demás también podría cuestionarse y cuestionar la “originalidad” de sus rasgos), se ha catalogado como “literatura pop” al tematizar el mundo del consumo, de la moda o de la música. Además, se ha visto asociada por los lectores de hoy a una estética influida por lo multimedia, las tecnologías audiovisuales, la intermedialidad, la intertextualidad, el hipertexto y el *zapping*, entre otras tantas cosas que están cada vez más presentes en el discurso narrativo. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en una geografía y en una lengua distintas: *Nocilla Dream*, primera novela del español Agustín Fernández Mallo, en donde se hace un reconocimiento explícito a la influencia audiovisual en su estructura.

Hemos reconocido además, a lo largo de este recorrido, que la noción de medio es tan amplia como vaga, y que sin embargo puede ser muy útil e iluminadora para un lector contemporáneo, permitiéndole reconocer cómo

géneros híbridos y multiformes como la novela pueden presentar innovaciones –en el caso analizado a través de algunos recursos que hemos considerado como intermediales–, que sin embargo refrendan el valor de lo literario. Algunas de las claves sustantivas presentes en novelas como *Trainspotting* serían, como hemos querido mostrar: en un nivel básico, pero no por ello menos importante, la consideración del lenguaje como medio mismo (medio de expresión de una individualidad, de una psique, de un colectivo, y también de un momento o condición –efectos de estados de narcotización, por ejemplo–). Luego está el medio cultural que es sujeto de una consideración literaria y en el que se vislumbran, en este caso, gestos heredados de la estética del *punk*, manifiestos en la forma de vestir de algunos personajes y que es descrita en la novela, pero también –y de manera evidente– en la música como elemento simbólico y articulador de dinámicas sociales y de una construcción de identidad.

Un medio es asimismo aquél que permite reconocer en el nivel estructural los recursos y contagios que nos vienen de los discursos audiovisuales y que no sólo pueden servir a un autor para inspirarse, sino que se vuelven una forma de decodificar en la lectura ciertas secuencias narrativas.

Medio es incluso, ya más allá de la novela misma, el constructo mercadológico articulado en torno a ésta y a su propio autor.

Y en el caso de *Trainspotting* es justamente toda esta red de relaciones la que también alimenta y modifica la noción de lo literario, como es posible corroborar en obras (tanto narrativas como teatrales o aun cinematográficas) que han tomado la novela como antecedente y que han aparecido en años más recientes. Es claro que *Trainspotting* no es el único referente, pero es sin duda

un texto clave en el amplio horizonte de influencias, contagios y retroalimentaciones que se dan entre la literatura y los demás discursos, siempre en un camino de ida y vuelta. Son estas las dinámicas que seguirán nutriendo y enriqueciendo la percepción de las nuevas generaciones, y en este sentido contribuirán a modificar la forma que éstas tengan de narrar, de leer y escribir el mundo, tal como en su momento hizo Welsh con su memorable *Trainspotting*.

## 5. Apéndice

En este apartado hago un pequeño resumen de los 43 fragmentos de la novela. Pueden referirse a éste aquellos que desconozcan la obra, o bien quieran consultar la trama de un capítulo en particular.

*(Kicking)*

1. *The Skag Boys, Jean Claude Van Damme and Mother Superior*: en este capítulo Renton y Sick Boy emprenden una odisea en autobús con tal de ir a conectar<sup>52</sup> heroína con “Madre Superiora”, su distribuidor.
2. *Junk Dilemmas No.63*: un drogadicto anónimo se pregunta sobre las implicaciones de prepararse otra inyección.
3. *The First Day Of The Edinburg Festival*: Renton intenta desintoxicarse, mas termina por conectar nuevamente para poder estar tranquilo antes de iniciar su proceso de desintoxicación.
4. *In Overdrive*: narración desde el punto de vista de un Sick Boy, bajo el efecto de algún estimulante, en la que se queja de todos sus amigos y sus problemas con las drogas.
5. *Growing Up In Public*: Nina, la prima de Renton, nos relata el funeral de su tío, su desprecio por los adultos y la escasa información que tiene sobre Mark, su primo adicto.
6. *Victory On New Year's Day*: un grupo de amigos se reúne para celebrar y brindar por el Año Nuevo. La narración está en boca de Stevie, quien acaba de

---

<sup>52</sup> *Slang* para conseguir drogas.

confesarle sus sentimientos al amor de su vida y se encuentra a la espera de su respuesta.

7. *It Goes Without Saying*: Renton, Sickboy y Spud, entre otros tantos, se encuentran en casa de Madre Superiora inyectándose, cuando descubren que el bebé de Leslie ha muerto. Para sobrellevar la pérdida, todos y cada uno se preparan una inyección.

8. *Junk Dilemmas No.64*: Mark Renton escucha a sus padres, quienes lo llaman desde el otro lado de la puerta. Sin embargo, él se encuentra demasiado drogado como para responder.

9. *Her Man*: afuera de un bar, Tommy observa cómo un borracho violento golpea a su novia. Tommy decide intervenir para defenderla y recibe un botellazo por parte de ella.

10. *Speedy Recruitment*: como parte de su programa de rehabilitación, Spud y Renton deben asistir periódicamente a entrevistas de trabajo, de otra forma dejan de recibir dinero del estado. Spud, en un viaje de Speed<sup>53</sup>, hace su mejor esfuerzo por no ser contratado.

*(Relapsing)*

11. *Scotland Takes Drugs In Psychic Defense*: Tommy olvida el cumpleaños de su novia por ir al concierto de Iggy Pop.

12. *The Glass*: Renton confiesa el temor que él y el resto de sus amigos sienten hacia Begbie, un sociópata con quien se reúnen de manera frecuente por haberlo conocido desde la escuela primaria.

---

<sup>53</sup> *Speed* es la forma en que se le llama en Inglaterra y Escocia a la metanfetamina. Esta droga tiene un efecto acelerador en las personas, que es de donde saca su apodo.

13. *A Dissapointment*: Tommy relata una partida de billar con Begbie, en la cual éste último estalló en contra de un espectador presente en el lugar y le propinó una golpiza sin razón.

14. *Cock Problems*: a falta de otra vena en donde inyectarse, Renton decide hacerlo en su pene. Al final del capítulo teme que quizá pueda llegar a pescar una infección.

15. *Traditional Sunday Breakfast*: Davie despierta desconcertado en casa de su novia. Finalmente recuerda que la noche anterior ha bebido demasiado y se da cuenta de que se ha cagado en la cama.

16. *Junk Dilemmas No. 65*: Renton se encuentra tirado en un departamento al lado de Spud preguntándose si acaso éste está muerto.

17. *Grieving And Mourning In Port Sunshine*: Billy, el hermano de Mark Renton, juega *poker* con sus amigos. Éstos descubren que uno de ellos ha intentado robarles una fuerte suma de dinero y debe de pagar las consecuencias.

*(Kicking Again)*

18. *Inter Shitty*: Renton, Begbie, Sickboy y Spud hacen un viaje en tren a Londres para cerrar un negocio de heroína.

19. *Na Na And Other Nazis*: un Spud intoxicado recorre las calles de Edimburgo y nos cuenta la historia de una cierta vez en que se vio involucrado en un altercado racista.

20. *The First Shag In Ages*: Renton, Sickboy, Begbie, entre otros, deciden salir a un club como parte de su proceso de desintoxicación de la heroína. Renton conoce a una muchacha y va con ella a su casa a tener relaciones sexuales. A la mañana siguiente descubre que ella es una estudiante de secundaria.

21. *Strolling Through The Meadows*: saliendo de un bar, Renton ataca sin razón a una ardilla que se encuentra en el camino. Spud le reclama dicho acto de crueldad innecesaria.

*(Blowing It)*

22. *Courting Disaster*: Renton y Spud son atrapados por la policía robando libros. Spud es condenado a seis meses de prisión mientras que Mark sale libre.

23. *Junk Dilemmas No.66*: un Renton intoxicado reflexiona atormentado sobre su incapacidad física para moverse.

24. *Deid Drugs*: Sickboy le dispara a un perro desde su ventana ocasionando que éste ataque a su dueño. Posteriormente se acerca como supuesto salvador del hombre en apuros, quitándole la vida al animal.

25. *Searching For The Inner Man*: Renton asiste a terapia con un psicoanalista, quien trata de curarlo de su adicción.

26. *House Arrest*: Mark Renton es confinado por sus padres en el cuarto de su antigua casa, en un intento desesperado por apartarlo de la heroína.

27. *Bang To Rites*: el hermano de Mark, Billy, muere y es enterrado. En la reunión posterior al funeral, Renton tiene relaciones con la novia embarazada de su hermano difunto.

28. *Junk Dilemmas No. 67*: un drogadicto se da cuenta de que el único problema que tiene con las drogas es el momento en que éstas se acaban.

*(Exile)*

29. *London Crawling*: un Renton rehabilitado huye a Londres en busca de trabajo. En un cine porno conoce a un hombre que lo invita a su departamento y posteriormente trata de aprovecharse de él.

30. *Bad Blood*: Davie es contagiado del virus del SIDA por su novia y busca vengarse del hombre que la infectó.

31. *There Is A Light That Never Goes Out*: después de una noche de fiesta desenfadada, Spud, Mark y unas amigas de ambos recorren Edimburgo en busca de un lugar donde desayunar y seguir bebiendo.

32. *Feeling Free*: Alison, la actual novia de Renton, se reúne con sus amigas para despotricar en contra de los hombres.

33. *The Elusive Mr. Hunt*: Kelly, una amiga del grupo, es presa de una broma sexual en el bar donde trabaja y estalla, iracunda, en contra de Mark.

*(Home)*

34. *Easy Money For The Professionals*: Spud y Begbie se ven involucrados en un asalto.

35. *A Present*: en un intento desesperado por recuperar a su novia, Matty le obsequia un gato que ésta no acepta. Matty se queda con el animal y, a causa de su VIH, una alergia se le acrecienta y muere.

36. *Memories Of Matty*: en el funeral de Matty, sus amigos se dedican a hablar de él y recordarlo.

37. *Straight Dilemmas No.1*: Renton decide mantenerse limpio de drogas por un tiempo. Esto sucede después de que una chica le ofrece marihuana.

38. *Eating Out*: Alison pasa la noche trabajando en un restaurante y se da cuenta de que extraña a Renton.

39. *Trainspotting At Leight Central Station*: Begbie se encuentra con un desconocido en la calle y lo golpea sin razón alguna.

40. *A Leg-Over Situation*: Renton visita a su viejo *dealer*<sup>54</sup> después de que a éste le han tenido que amputar una pierna.

41. *Winter In West Granton*: Renton se encuentra con Tommy, quien ha tocado fondo. Asimismo, Renton le presta dinero para comprar drogas.

42. *A Scottish Soldier*: Johny Swan, Madre Superiora, pide dinero en las calles fingiendo ser un veterano que perdió la pierna en batalla.

*(Exit)*

43. *Station To Station*: Renton, Sickboy, Begbie y Spud consiguen un negocio vendiendo una importante cantidad de heroína. Renton les roba el dinero a sus amigos y huye de Edimburgo.

---

<sup>54</sup> *Slang* para vendedor de drogas.

## 6. Referencias de consulta

### **Libros, tesis y artículos consultados**

AMAT, Kiko, "Irving Welsh", *Rockdelux*, RDL n° 233, Barcelona, octubre 2005, pp. 63-64.

CHION, Michel, *El sonido. Música, cine, literatura...*, Paidós comunicación, Barcelona, Buenos Aires, México, 1999.

\_\_\_\_\_, *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós comunicación, Barcelona, Buenos Aires, México, 1993.

CLÜVER, Claus, "Intermediality and Interarts Studies", *Changing Borders*, Edited by Jens Arvidson, Mikael Askander, Jorgen Bruhn, Heidrun Führer, Intermedia Study Press, Lund Sweden, 2007.

CULLER, Jonathan, "La Literaridad", en *Teoría Literaria*, Siglo XXI, México. D.F., 1989, pp. 36-50.

EAGLETON, Terry, "Qué es la literatura", en *Una introducción a la teoría literaria*, FCE, México. D.F., 1983.

\_\_\_\_\_, *The English Novel, An Introduction*, Blackwell Publishing, Oxford, 2005.

ECO, Umberto, *Decir casi lo mismo. Notas sobre la traducción*, Lumen, México, 2008.

EVANS, Mike, *N.Y.C. ROCK, Rock 'n' Roll in the Big Apple*, Sanctuary, London, 2003.

FERNANDEZ MALLO, Agustín, *Nocilla Dream*, Candaya, Barcelona, 2006.

FORDHAM, John, "Working-Class Fiction Across the Century", *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Edited by Robert L. Caserio, Cambridge, 2009.

\_\_\_\_\_, *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data, United States, 1996.

FRITH, Simon, "Hacia una estética de la música popular, Introducción; El valor de la música popular"

(<http://www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre2/2003/musica/modulo1/clase2/texto/frith.htm>, consultado el 26 de junio del 2010).

GIBSON, William, *Neuromancer*, Ace Books, New York, 1984.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel, *El sentido de la obra musical y literaria*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999.

GUIMÓN, Pablo, "Antes prohibían 'Trainspotting' y ahora es lectura obligada en clase", en *El País*, Madrid, sábado 21 de marzo de 2009, p. 32.

HATTEN, Robert, "El puesto de la intertextualidad en los estudios culturales", en *Criterios*, La Habana, no. 32, 1994, pp. 211-219.

HERNÁNDEZ RIWES, José, *The Amazing Journey: La figura del space cadet en la lírica del pop*, Tesis de licenciatura presentada en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003.

HODGE, John, *Trainspotting (Screenplay)*, 1992  
(<http://www.godamongdirectors.com/scripts/trainspotting.shtml>, consultado el 31 de mayo del 2010).

KINGSTON, Talya Anne, *The Dramaturgy of Dialect: An Examination of the Sociolinguistic Problems Faced When Producing Contemporary British Plays in the United States*, A Thesis Submitted to the Graduate School of The University of Massachusetts Amherst in part fulfillment of the requirements for the degree of Master of Fine Arts, Massachusetts, 2008.  
(<http://scholarworks.umass.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=theses>, consultado el 5 de diciembre del 2010).

LANDOW, George, *Hipertexto: La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona, 1995.

LEGUIZAMON, Juan, "Exploraciones musicovisuales", en *Cuadernos*, Febrero, #17. Universidad de Jujuy, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, 2001, pp. 251-269.

- LEMUS, Rafael, “*Nocilla Dream y Nocilla Experience*, de Agustín Fernández Mallo”, en *Letras Libres*, México, Junio 2008, (<http://www.letraslibres.com/index.php?art=12985>, consultado el 20 de junio del 2010).
- MADRID, Alejandro L., “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier”, *Transcultural Music Review*, #13, Illinois, 2009.
- MCNEILL, Douglas, *Is Life Beautiful? Narrative Uncertainty and ‘Literary anti-Trotskyism’ in Trainspotting*, *International Journal of Scottish Literature*, Issue five, Autumn/Winter, Scotland, 2009.
- MORACE, Robert A., *Irvine Welsh’s Trainspotting, A Reading Guide*, The Continuum International Publishing Group, New York, 2001.
- MORAN, David, “El cuento de nunca acabar”, en *Rockdelux*, nº 250, Barcelona, Abril, 2007, p.21
- MULLAN, John, “So to speak, John Mullan on the diverse uses of dialect in Irvine Welsh’s *Trainspotting*”, (<http://www.guardian.co.uk/books/2008/may/31/irvinewelsh>, consultado el 5 de diciembre del 2010).
- ORDOVÁS, Jesús, *La revolución pop*, Calamar / Rne3, España, 2003.
- PÉREZ-GROVAS, Rodrigo, “Los ritmos de la memoria: Funciones musicales en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*”, en José Hernández-Riwes (ed.), *Sonografías: música en el cine*, Lit Pop, México, 2008, pp.49-60.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, Siglo XXI, México, 1998.
- POZUELO YVANCOS, José María, “Llega la estética del ‘blog’”, (ABC de las artes y las letras, <http://www.candaya.com/nocillaabcd.pdf>, consultado el 6 de enero del 2008).
- PROCTER, James, “Irvine Wesh, Critical Perspective”, (<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth120>, consultado el 2 de diciembre del 2010).

SARLO, Beatriz, "Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa", en *Revista de Crítica Cultural*, Chile, n° 15. 1997, pp. 32-38. (<http://litnorteamericanaffyl.files.wordpress.com/2009/02/sarl1.pdf> , consultado el 10 de febrero del 2009).

SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1950.

SAVAGE, Jon, *England's Dreaming. Sex Pistols and Punk Rock*; Faber and Faber, London, 2001.

SEDEÑO, Ana María, "Videoclip musical: desarrollo industrial y últimas tendencias internacionales", en *Ciencias Sociales Online: Revista Electrónica*, ISSN 0718-1671. Marzo 2006, Vol.III, n°1. Universidad de Viña del Mar, Chile.

VILLAGRAN FERNÁNDEZ, Mario, *Intentio Video Clip: Lecturas en la búsqueda del lector modelo de la video música*. (<http://www.archivo-semiotica.com.ar/Villagran.html>. 29/12/08. México. D.F., consultado el 5 de marzo del 2008).

WALKER, John, "The Glasgow Dialect (Ra Patter)", (<http://www.semples.biz/glasgow/johnwalker3.shtml>, consultado el 25 de noviembre del 2010).

WALKOWITZ, Rebecca L., "The Post Consensus Novel: Minority Culture, Multiculturalism and Transnational Comparison", *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century English Novel*, Edited by Robert L. Caserio, Cambridge, 2009.

WEICH, David, "Entrevista a Irvine Welsh para Powells", (<http://www.powells.com/authors/welsh.html>, consultado el 6 de abril del 2010).

WELSH, Irvine, *Trainspotting*, W.W. Norton & Company, New York/London, 1993.

## ***Filmografía***

BOYLE, Danny. *Trainspotting*. Channel Four Films, 1996.

CORSINI, Catherine. *Les Ambitieux*. Pyramide Productions, 2006.

FINCHER, David. *The Social Network*. Columbia Pictures, 2010.

JARMAN, Derek. *Jubilee*. Megalovision, 1978.

JARMAN, Derek, BROAD, Tim, GRIEF, Paula. *The Smiths: The Complete Pictures*.

Warner Bross, 1992.

MEADOWS, Shane. *This is England*. Big Arty Productions, 2006.

OSHII, Mamoru. *Ghost in the Shell*. Bandai Visual Company, 1995.

TRIER, Joachim. *Reprise*. 4 ½ Film, 2006.

WACHOWSKY, Larry & Andy. *The Matrix*. Warner Bross, 1999.

WINTERBOTTOM, Michael. *24 Hour Party People*. Baby Cow Productions, 2002.