



Universidad del País Vasco Euskal Herriko Unibertsitatea

DEPARTAMENTO DE FROLOGÍA INGLESA Y ALEMANA Y DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
INGELES ETA ALEMANIAR FILOLOGI ETA ITZULPENGINTZA ETA INTERPRETAZIOKO SALA

TRASVASES CULTURALES:

LITERATURA
CINE
TRADUCCIÓN

3

Eds.: Eterio Pajares
Raquel Merino
J. M. Santamaría

Servicio Editorial
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO



Argitalpen Zerbitzua
EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA

La publicación de este volumen ha sido posible gracias al patrocinio de:

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea
Departamento de Cultura de la Diputación Foral de Álava
Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco
Departamento de Filología Inglesa y Alemana y de Traducción e Interpretación

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopiado, sin permiso previo y por escrito de la entidad editora, sus autores o representantes legales.

Debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika kopiatzea, bai eta berorri tratamendu informatikoa ematea edota liburua ezein modutan transmititzea, dela bide elektronikoz, mekanikoz, fotokopiaz, erregistroz edo beste edozein eratarata, baldin eta *copyrightaren* jabeek ez badute horretarako baimena aurretik eta idatziz eman.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Portada/Azala: Sixto González

I.S.B.N.: 84-8373-356-0

Depósito Legal/Lege Gordailua: BI-1569-01

Composición/Konposizioa: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua

Impresión/Inprimatzea: Itxaropena, S.A.
Araba Kalea, 45 - 20800 Zarautz (Gipuzkoa)

La adaptación del héroe literario en *Trainspotting* de Boyle

Carmen María Martín del Pino

Universidad de Huelva

La reflexión en torno a las relaciones entre literatura y cine forma ya parte de los estudios filológicos, especialmente de los de corte comparativo, cuyo afán por encontrar nexos entre los distintos géneros literarios, así como entre éstos y otras manifestaciones artísticas, nos lleva a estudios con una temática tan heterogénea como la que nos encontramos en este mismo congreso. O puede ser que en realidad no nos enfrentemos a fenómenos tan distantes e inconexos. La similitud en numerosos aspectos del séptimo arte con la literatura es tan estrecha que podemos llegar a preguntarnos si no nos encontramos en realidad ante una evolución de la misma. Podríamos ir más allá y preguntarnos si dentro de los géneros literarios no hay alguno más aproximado que los demás al fenómeno cinematográfico. Tal vez podríamos pensar en tal caso en la novela.

La presente comunicación se centrará en aspectos estructurales y narratológicos que nos permitan reconocer en el film de Boyle la adaptación de mecanismos literarios al lenguaje cinematográfico. En primer lugar veremos cómo Boyle ha utilizado como base narrativa de su película un personaje prototípico, el héroe, cuya figura se ha ido desarrollando a lo largo de un amplio bagaje literario hasta asentarse en el esquema literario del *Bildungsroman*, que tanta aceptación está teniendo en el cine. En segundo lugar, intentaremos plantearnos cuáles son las causas por las que Boyle elige un discurso narrativo tan distinto al planteado en su novela por Welsh, y de este modo analizar también las limitaciones con las que cuenta, si es que podemos hablar de limitaciones, el lenguaje cinematográfico.

Boyle elige, de entre todos los personajes que figuran en la novela de Welsh, a Renton como héroe de su adaptación. En realidad dicho personaje no tiene un tratamiento especial en la novela, ni siquiera aparece con más frecuencia de lo que pudieran aparecer Spud o Begbie. Sin embargo, Boyle lo elige como narrador, como centro de la acción y como protagonista. La consecuencia de esta elección es la ruptura con el enfoque fragmentario de Welsh que es como un espejo que recorre las mentes de los personajes en un momento

concreto de la historia de cada uno de ellos. No importa lo que ha ocurrido anteriormente o lo que ocurrirá a continuación. No hay una historia que contar, no hay una trama. La novela es un conjunto de cortos reflejos de la existencia de seres marginales con una vida sórdida. En su lugar, Boyle elige una trama lineal y un argumento que se completa al final de la historia: la clásica estructura que presenta los hechos, el nudo y el desenlace, aunque se permita al menos un comienzo «in media res» al que sucede un *flashback* que devuelve la situación a una evolución cronológica normal.

Pero antes de preguntarnos por qué Boyle decide alterar, o tal vez sería más correcto decir reinterpretar, la obra de Welsh en los términos anteriormente enunciados, deberíamos preguntarnos qué es lo que Boyle quiere contar en su nueva versión de *Trainspotting* –puesto que evidentemente dicho cambio no puede ser gratuito– y asimismo, cómo nos lo va a contar. Mi análisis de la película pretende demostrar que lo que nos cuenta Boyle es un rito de paso propiamente dicho, tal y como lo enunciaron antropólogos como Arnold van Gennep o Edmund Leach, y que el modo que elige el director para narrarlo es el esquema literario que refleja con mayor efectividad el rito de paso que va desde la adolescencia hasta la madurez, el *Bildungsroman*.

Según el *Diccionario de Términos Literarios* de Estébanez Calderón (99), se entiende por *Bildungsroman*:

(...) la novela cuyo protagonista va desarrollando a lo largo del relato su personalidad en esa etapa clave que va desde la adolescencia y la juventud hasta la madurez. En dicho periodo modela su carácter, concepción del mundo y destino, en contacto con la vida, que le sirve de escuela de aprendizaje a través de las más diversas experiencias. Esta modalidad narrativa corresponde a un motivo característico de la novela, como género, el de la «búsqueda». Su argumento encarna uno de los esquemas prototípicos de la novelística universal: el del joven que pretende descubrir su propia naturaleza y la del mundo, superando dificultades y riesgos que ponen a prueba su personalidad y virtudes. En estas obras un elemento fundamental es el concepto de viaje, entendido en el sentido geográfico, como vía de conocimiento del mundo exterior, o, en sentido metafórico, como un buceo en el interior del hombre. (...) Las distintas experiencias de ese itinerario existencial (obstáculos, riesgos, soledad, encuentro benefactor de personajes auxiliares, y maestros, descubrimiento del amor, etc.) constituyen hitos importantes en esa carrera de aprendizaje y desarrollo del héroe hasta alcanzar su madurez (...).

Dicha carrera de aprendizaje guarda una estrecha relación con lo que van Gennep define como ritos de paso. Según él, los ritos de paso se descomponen al analizarlos en tres etapas o secuencias ceremoniales: los ritos de separación, ritos de margen y ritos de agregación. Dichas secuencias aparecen en todos los ritos de paso y constituyen la evolución natural que el ser humano necesita para pasar de

una etapa de su vida a otra. Edmund Leach reelabora el planteamiento de van Gennep diseñando el siguiente esquema: estado inicial, en el que el individuo se encuentra integrado en su grupo social correspondiente; rito de separación, que supone el momento en la vida del individuo en el que es consciente de que ya no puede volver a pertenecer al grupo al que anteriormente pertenecía; le sigue un tiempo de marginalidad en el que el individuo no pertenece a ningún grupo; y posteriormente viene el rito de agregación que supone la admisión del individuo en un nuevo grupo social y que abre el camino a un nuevo status.

En la tradición literaria occidental, el héroe es la figura que recoge los comportamientos modélicos de todo joven que quiera acceder a su rito de paso de la pubertad a la madurez. El héroe no es más que el personaje que debe enfrentarse a una serie de cambios en su vida tras los cuales resulta ser una persona nueva. Si bien hoy en día ya no podemos hablar de auténticos héroes en la literatura contemporánea, sino más bien de antihéroes, dicho detalle no cambia en definitiva la serie de elementos tradicionales e inamovibles de cualquier relato que presente la evolución de un joven hacia su madurez, y cuya figura ha asentado la novela, y concretamente el *Bildungsroman*. Estos elementos se corresponden directamente con el esquema propuesto por Leach y van Gennep. En primer lugar nos encontramos con la descripción del héroe, sus familiares y amigos, así como su lugar de nacimiento. Todos estos datos ayudan al lector-espectador a tomar conciencia del estado inicial que proponía Leach. Seguidamente aparece un suceso que altera de forma definitiva la vida del personaje, haciendo que se plantee la vida que hasta entonces ha llevado y haciéndole imposible continuar con ella, es el rito de separación. El tercer elemento corresponde al tiempo de marginalidad y que en literatura se plantea como una catarsis, generalmente, como apuntaba Estébanez Calderón, en forma de viaje en el que el héroe debe superar unas pruebas de diversa índole y cuya superación lo encamina directamente a una elección final que siempre da lugar al cambio de status y que se identifica con el rito de agregación.

Éste es el esquema que Boyle ha escogido para su película. Los hechos aparecen distribuidos exactamente en dicho orden. Analicemos punto por punto la trama que se desarrolla en tres etapas claras separadas por dos momentos críticos que se corresponden con los ritos de separación y de agregación.

Tras presentar la ideología del grupo de Renton en ese discurso inicial que nos produce la sensación de estar siendo bombardeados por una oleada de información subliminal, se desarrolla la primera parte de la película que nos sitúa en el mundo en el que vive Renton hasta que toma la decisión de cambiar de vida. En este primer bloque, la historia nos da a conocer al protagonista, sus amigos y su ambiente, así como también se hace patente el estado de ataraxia en el que se encuentra hasta que pasa el mono. Tras ese momento, Renton ya no verá su vida como antes y se planteará las relaciones con su familia y su vida en Edimburgo.

En Renton, Boyle personifica al prototipo del antihéroe contemporáneo, capaz de ser consciente de que lo que le rodea no es a lo que él aspira, pero incapaz de salir de ese círculo hasta que las circunstancias lo arrastran a un momento crítico. Esa conciencia se ve reforzada en la película por el hecho de estar narrada en primera persona. El espectador sólo puede acceder al mundo de Renton a través de sus ojos, mientras que en la novela de Welsh dicho personaje es juzgado por sus compañeros. La narración en primera persona responde también al modelo del *Bildungsroman*, al que asistimos ya desde la novela picaresca.

Junto al héroe se encuentran sus amigos, cuyas caracterizaciones tampoco son en absoluto casuales. Si bien personajes como Begbie o Sick Boy responden al modelo presentado por Welsh, otros como Spud o Diana han sufrido una ligera modificación para ajustarlo al papel que Boyle les tiene reservado, y en particular resulta interesante el personaje de Tommy, que adquiere un matiz moralizante en la película. Junto al héroe suelen aparecer tres personajes que Boyle también presenta: el verdadero amigo, el antagonista y la dama. El primero es sin duda Spud, al que Renton toma como protegido siendo el único del grupo al que tiene verdadero afecto. En cuanto al antagonista, sin duda el verdadero antagonista es Begbie. Éste es el que arrastra a Renton a traicionar su ideal de pertenencia a un grupo de personas que, aunque no encajen en lo deseable para un amigo, no se pueden traicionar porque *they are mates*. Otro personaje que no puede faltar en ningún relato de este tipo es la heroína. Ésta debe destacarse entre el resto de las mujeres por una serie de cualidades que atraen al héroe hacia ella, como vemos en la escena de la discoteca. Tradicionalmente, desde la pasividad de su papel, la heroína es uno de los motivos que mueven al héroe a emprender el cambio en su vida. En la película se retoma esta tradición y es Diana la que sugiere a Renton que busque otro tipo de vida. Por otra parte, encontramos a Tommy que cumple el papel moralizante que Boyle no quiere dejar de incluir. Este esquema de presentar personajes modélicos con un destino trágico es muy recurrente en el cine y hace que cuando Tommy decida probar las drogas todos los espectadores esperen que algo horrible le suceda. En la novela la enfermedad de Tommy no es especialmente relevante, es sólo una más de las historias sórdidas y punzantes que aparecen en cada capítulo.

Especialmente interesante es la descripción del lugar de origen del héroe que suele ir unida a una identificación de los valores que rigen el lugar y los valores que mueven al héroe. Esta identificación aparece implícitamente en lo que podríamos llamar «el discurso de la montaña de Renton», salvando por supuesto las distancias. En él Renton expresa todo lo que odia de Escocia, que no es ni más ni menos que lo que odia de sí mismo.

La siguiente etapa comienza con un momento crítico, el momento en el que el héroe ve clara su situación, conoce la verdad y decide emprender un nuevo camino. En literatura, en muchas ocasiones este momento crítico en el que el

héroe conoce la verdad se representa por la bajada a los infiernos. Pero hasta que llegue ese momento, Renton pasará por varios intentos desafortunados de intentar cambiar su vida. Tras su primer intento de dejar las drogas se encuentra con el inconveniente de la vida sin drogas: tener que enfrentarse al mundo y convivir con sus amigos «*en un estado de plena consciencia*». Tras esto, su encuentro con Diana parece abrirle una nueva puerta, pero dicha puerta encierra graves peligros, pues ella es menor de edad. La recaída en las drogas es inmediata puesto que no hay nada fuera de ellas que merezca la pena, pero todo cambia cuando encarcelan a Spud y un chute en mal estado casi acaba con la vida de Renton. El encierro al que lo someten sus padres y el mono que sufre es la verdadera bajada a los infiernos de Renton, que le hace ver el mundo con unos nuevos ojos, aunque ese mundo no signifique nada para él. Este rito de separación concluye con el consejo de Diana de que busque una nueva vida, lo que en la literatura clásica podría interpretarse como la epifanía de un dios que muestra el camino al héroe.

Al tiempo de marginalidad corresponde el viaje a Londres hasta que se presentan allí Begbie y Sick Boy. En este tiempo el héroe se enfrenta al mundo al que aspira y se cree preparado para pertenecer a él; sin embargo, todos sus proyectos se derrumban cuando aparecen sus «amiguetes». Y es que para cambiar de *status* un héroe debe pasar por el rito de agregación que supone la ruptura total con todo lo que hasta entonces había sido su mundo.

Por último, asistimos a la elección final, que corresponde al mencionado rito de agregación. Nuestro héroe se enfrenta a la última prueba, que consiste en una elección: mantenerse fiel a los principios que hasta entonces han regido su vida («amistad» entre colegas) o romper con ellos y optar a la vida a la que desde hace tiempo aspira. La venta de la droga es el último contacto con su vida anterior y el protagonista se permite un último chute de despedida en el autobús de regreso a Londres. El robo del maletín del dinero y el discurso final que retoma el que escuchábamos al principio de la película suponen la expresión de la elección de Renton: «*¡Elige la vida!*».

Boyle nos presenta en la película el paso de un personaje, Renton, de un *status* social marginal (joven, desempleado y drogadicto) a un *status* social deseable, que está claramente representado por el mundo de los padres. Los padres de Renton, los de la novia de Spud, la madre del propio Spud y los padres de Diana constituyen un contraste claro en la película entre los jóvenes y los adultos. Los dos mundos conviven sin comprenderse, moviéndose por valores diferentes. El único personaje híbrido es la «Madre Superiora» que representa a aquellos que no acceden al rito de paso.

¿Cómo podríamos interpretar estos cambios en la trama y en la estructura narrativa del *Trainspotting* de Welsh al de Boyle? Quizá la respuesta esté en

pensar que el discurso cinematográfico se rige por necesidades diferentes a las del discurso literario. El escritor no se encuentra limitado por la «obligación» de contar su historia en un tiempo determinado, que en el cine viene a ser poco más o menos de hora y media a dos horas. En estas circunstancias, el cineasta debe captar cuanto antes la atención del espectador para que se produzca, lo antes posible, la pérdida del sentimiento de estar asistiendo a una historia de ficción, esa pérdida que hace posible que todo lo que se narre se acepte como verosímil dentro del propio contexto que crea la obra; es el pacto narrativo. Para ello, el cineasta debe recurrir a esquemas narrativos conocidos por los espectadores. Este conocimiento en el cine es fundamental pues ayuda al espectador a saber qué tipo de historia le van a contar aumentando su receptividad. El discurso fragmentario de Welsh y la multitud de personajes que presenta dificultaría esta conexión entre cineasta y espectador.

A todas estas causas formales hay que añadirles las claras censuras que Boyle ha introducido en su versión que, si bien no tienen una relación directa con el tipo de estilo narrativo que elige, sí que está relacionado con las limitaciones de contenido que tiene que sufrir el cine a causa de sus intereses comerciales y a las que la literatura no se ve sometida. Todas estas censuras giran en torno a lo que hoy en día se considera «políticamente correcto». El discurso que abre y cierra la película, aunque un tanto cínico, repite, no sin motivo, el eslogan «elige la vida». De esta manera, cualquier apología de las drogas que pudiera interpretarse queda anulada. La escena del encuentro y posterior relación de Renton con Diana está casi en su totalidad tomada de la novela de Welsh, si exceptuamos el detalle de que Boyle se preocupa explícitamente de que ambos utilicen un preservativo. Otro tema peliagudo es el SIDA. Boyle lo trata en la figura de Tommy. Su muerte supone un impacto en el grupo y en el espectador, llevando de este modo un mensaje implícito en contra de las drogas. Sin embargo, en la novela el tema del SIDA de Tommy no es utilizado como una disuasión contra el consumo de drogas, sino como otra paradoja más de las que se narran en la novela. La suerte le ha sonreído a Renton mientras que castiga a Tommy. Y para terminar con la lista de las censuras podríamos hablar de la pérdida de la violencia en la película; violencia que caracteriza la novela de Welsh en, prácticamente, todos sus capítulos.

No cabe duda de que el fenómeno de la adaptación de novelas al cine encierra matices mucho más complejos de lo que a simple vista pudiera parecer. Muchas críticas sobre cine se han hecho desde el punto de vista de la fidelidad del film a la novela que adapta. Esto se debe tal vez al hecho de que la literatura se ha considerado como un arte elitista, mientras que el cine, desde sus comienzos, se ha caracterizado por ser un arte de masas y abiertamente relacionado con una intensa actividad industrial. No cabe duda de que en el mundo del cine, el factor social condiciona el discurso. Tanto la elección de la estructura narrativa, como los mensajes implícitos están diseñados en función de un

público receptor. Creo que estos factores han de tenerse en cuenta a la hora de analizar las relaciones del cine y la literatura y no precipitarnos a tachar de falta de originalidad al cine. Tanto el escritor como el director de cine son artistas con enfoques estéticos propios. Ambos trabajan con el mismo material, los relatos, pero con métodos distintos. El análisis de sus métodos, de sus distintos discursos narrativos es lo que nos llevará a un mejor acercamiento y comprensión de dos artes que, hoy por hoy, mantienen una estrecha relación mutua.

BIBLIOGRAFÍA

- CARDULLO, B. (1997) «Fiction into Film, or Bringing Welsh to a Boyle»; en *Literature Film Quartely*, vol. 25, Issue 3, pg. 158, 5p, 1bw.
- CASETTI, F. (1994) *Teoría del cine*, Madrid, Cátedra.
- CORLISS, R.; BRUNTON, M.; et al. (07/22/96) «On the Fast Track»; en *Time Australia*, Issue 30, pg. 84, 3p, 2c.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- HODGE, J. (1997) *Trainspotting* (screenplay), Miramax Book/Hyperion.
- FRANKE, L. (02/16/96) «Trend-spotting Trainspotting pegs the 1990s»; en *New Statesman and Society*, vol. 9, Issue 390, pg. 35, 3/5p, 1bw.
- LEACH, E. (1972) *Estructuralismo, Mito y Totemismo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- PAZ, M. (1982) *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus.
- VAN GENNEP, A. (1986) *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus
- WELSH, I. (1996) *Trainspotting*, Barcelona, Anagrama.