

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN ORGANIZACIONAL**

**TRAINSPOTTING: LA INTOXICACIÓN COMO EVASIÓN DE LA REALIDAD
UNA LECTURA DESDE BENJAMIN, BAUDELAIRE Y SARTRE**

JOSÉ DAVID MOSQUERA PAZ Y MIÑO
DIRECTOR: CARLOS AULESTIA

QUITO, 2021

Contenido

Introducción.....	4
Capítulo 1.....	9
1. ¿Qué es Adicción?	9
1.1 <i>La Adicción según Edward Khantzian</i>	10
1.2 <i>La Adicción como el Reemplazo de la Voluntad</i>	11
1.3 <i>La Adicción como un Estilo de Vida</i>	12
2. El hombre como un Ser Adicto	13
3. El Aura de Walter Benjamin	14
3.1 <i>La Intoxicación como Acto de Rebeldía</i>	15
3.2 <i>La Intoxicación por Drogas como Evasión de la Realidad</i>	16
3.2.1 Efectos de la Intoxicación	16
3.2.2 La acción de huir	17
4. Los Paraísos Artificiales de Charles Baudelaire.....	19
4.1 <i>Las Experiencias de Baudelaire con la Droga</i>	20
5. El Existencialismo Sartreano	22
5.1 <i>La Ausencia de Dios</i>	23
5.2 <i>La Ausencia de Responsabilidad en la Acción de Existir</i>	24
6. Semiótica	25
6.1 <i>¿Qué es la Semiótica?</i>	25
6.2 <i>La Función del Cine</i>	26
6.3 <i>La Semiótica Cinematográfica de Marcel Martin</i>	29
6.3.1 Enlaces y transiciones.....	29
6.3.2 Metáforas	30
6.3.3 Música.....	31
6.3.4 Diálogo	32
6.3.5 Tipos de plano.....	32
6.3.6 Ángulo de toma.....	33
6.3.7 Movimiento de la cámara	33
6.3.8 Color	34
6.3.9 Vestuario	34
6.3.10 Decorado	35
Capítulo II.....	36

1. Trainspotting: síntesis general	36
2. Choose Life	38
2.1 <i>Enlaces</i>	38
2.2 <i>Metáforas</i>	38
2.3 <i>Música</i>	39
2.4 <i>Diálogo</i>	39
3. “No hay teoría para explicar un momento como este”	40
3.1 <i>Tipo de Plano</i>	40
3.2 <i>Movimientos de la Cámara</i>	41
3.3 <i>Color</i>	41
3.4 <i>Enlaces</i>	42
3.5 <i>Metáforas y Símbolos</i>	42
3.6 <i>Música</i>	42
4. Un Día Perfecto	43
4.1 <i>Movimiento de la Cámara y Angulo de Toma</i>	44
4.2 <i>Vestuario</i>	44
4.3 <i>Color</i>	45
4.4 <i>Símbolos y Metáforas</i>	45
4.5 <i>Música</i>	46
5. No Existe tal Cosa como “Sociedad”	47
5.1 <i>Tipo de plano</i>	47
5.2 <i>Vestuario</i>	47
5.3 <i>Decorado</i>	48
5.4 <i>Color</i>	48
6. Mirando Hacia Adelante, el Día de tu Muerte	48
6.1 <i>Tipo de Plano</i>	49
6.2 <i>Metáforas</i>	49
6.3 <i>Música</i>	49
6.4 <i>Diálogos</i>	50
Capítulo III	52
1. Interpretación visual de las escenas de la película	53
1.1 <i>El Mundo de Trainspotting</i>	53
1.2 <i>La Moda de un Adicto</i>	54

1.3	<i>Lo que se Dice entre Líneas</i>	56
1.3.1	El Peor Baño en Escocia	56
1.3.2	La Aguja y la Sangre	57
1.3.3	Color	57
2.	Interpretación Auditiva de las Escenas	59
2.1	<i>¿Qué tanto Podemos Confiar?</i>	59
2.2	<i>Palabras Vacías entre Seres Vacíos</i>	59
2.3	<i>Hablarlo es Inútil</i>	60
3.	El Himno de una Adicción	61
4.	Interpretación Global del Mensaje Proyectado en el Filme	63
	Conclusión	73
	Bibliografía	78

Introducción

A pesar que muchos pueden considerar un tema delicado o controversial, la presente tesis simplemente recoge y expone hechos que se pueden observar a lo largo y ancho del ámbito social presentes, no solo en el pasado, sino en el día a día. La intoxicación como evasión de la realidad es un acto que se produce diariamente en el mundo y esto se debe a la naturaleza del ser humano. El hombre necesita intoxicarse. El hombre es un ser adicto.

¿Qué quiere decir que el hombre es un ser adicto? ¿Acaso se refiere simplemente al consumo desmesurado de drogas? No. La adicción va más allá de este planteamiento. La adicción está presente hasta en los actos más comunes y corrientes; todo puede convertirse en una adicción. Desde jugar interminables horas de videojuegos hasta trabajar jornadas extensas en la oficina. Y también inyectarse heroína.

El objeto de estudio del presente trabajo de disertación es *Trainspotting* (1996), un filme que sigue los amorales esfuerzos de un grupo de jóvenes heroinómanos en los suburbios de Edimburgo por conseguir heroína a toda costa. Aunque la premisa de la película puede proyectar simpleza y el tono denota un ambiente tragicómico, la historia acarrea una profundidad narrativa detallada y escondida en los elementos semióticos cinematográficos presentes en cada fotograma.

Las odiseas y desventuras de los personajes son narradas por su protagonista, Mark Renton, quien, a base de preguntas y monólogos filosóficos, con un léxico muy coloquial propio de la sociedad escocesa, pone sobre la mesa dudas existenciales y cuestiones filosóficas y literarias con las que más de uno puede sentirse identificado.

A lo largo de esta tesis, se desarrollará una serie de argumentos, análisis e interpretaciones acerca de la relación de la intoxicación como evasión de la realidad y el ámbito social, estableciendo causas, consecuencias y cómo algunas prácticas son aceptadas y otras

rechazadas. Aunque se hace uso de numerosos conceptos de varios autores, el trabajo de disertación será tratado principalmente desde las reflexiones de Walter Benjamin, Charles Baudelaire y Jean Paul Sartre.

El primer capítulo se compone de una recopilación de diversos conceptos y posturas teóricas de un gran número de autores especializados en diferentes campos. Dado que el tema tratado en esta disertación posee un vasto rango de definiciones, decidí establecer conceptos del campo de estudio médico, con el objetivo de avanzar desde definiciones concisas y precisas hacia otras más abstractas que abren la puerta a numerosos debates.

Una vez definido clínicamente lo que es la adicción y todo lo que implica, pude recopilar postulaciones que ahondan en lo literario y filosófico, estableciendo que la intoxicación como evasión de la realidad es un estado donde el individuo deforma la realidad y se desconecta del mundo social y tangible con el afán de huir de preocupaciones, anhelos, problemas o simplemente emociones negativas que lo agobian.

Los estudios de Walter Benjamin (1989) y la poética de Charles Baudelaire (1860) son el pilar para definir qué es intoxicación, evasión y la presencia de paraísos artificiales; no-lugares creados por el individuo para sobrevivir y sobrellevar los horrores del mundo real. Los conceptos teóricos de estos autores determinan que el uso de estupefacientes ayuda a las personas a desconectarse momentáneamente de la realidad, y los encamina a un estado de enajenación donde pueden ser felices y encontrar paz, aunque sea de forma temporal.

El primer capítulo también se compone de una recopilación de la filosofía presente en *La Náusea* (1938), libro escrito por Jean Paul Sartre, en donde se retratan conceptos existencialistas a través de una historia semiautobiográfica donde el protagonista es Roquentin, un alter ego del mismo Sartre, que sirve de inspiración para Mark Renton, protagonista de *Trainspotting* (1996).

El existencialismo sartreano nos plantea la ausencia de cualquier obligación de vivir. Los seres humanos, de acuerdo con *La Náusea* (1938), no tienen el deber de existir; el hecho de hacerlo es una acción impuesta por terceros y el continuarla es una decisión individual de cada uno. Este concepto existencial parte de la realización de la inexistencia de cualquier deidad divina, la cual trae consigo un sentimiento de libre albedrío en su máxima expresión: la ausencia de Dios no es sólo la negación de alguna presencia sobrenatural, pues también representa la ausencia de cualquier valor o moral alguna.

A pesar de que estas ideas fueron expresadas exclusivamente a través de libros por varias décadas, la llegada del cine abrió la puerta a nuevos canales de comunicación que no solo entretenían con mayor dinamismo, sino también a un público más amplio. Durante el siglo XX, el auge de los productos audiovisuales coincidió con el desarrollo de nuevos campos de estudio, como la semiótica.

Durante el primer capítulo también se describirán conceptos semióticos y su relación con el cine, a través de *El lenguaje del cine* (2002) de Marcel Martin, donde se establecen diversos elementos semióticos en el campo cinematográfico. A sabiendas que el libro ofrece un gran catálogo de elementos semióticos y técnicas fílmicas, decidí recopilar aquellas que tienen mayor peso interpretativo para el desarrollo del análisis de la película.

El segundo capítulo se compone de un análisis semiótico, objetivo y descriptivo, de escenas de la película *Trainspotting* (1996) a partir del libro *El lenguaje del cine* (2002) de Marcel Martin. Aunque se puede realizar un trabajo analítico de todos y cada uno de los fotogramas del filme, las escenas fueron escogidas en relación con qué tanto se relacionan con la temática de la presente tesis: la intoxicación como evasión de la realidad. Bajo este propósito, se seleccionaron cinco escenas que a lo largo de su desarrollo presentan indicios de

representaciones de intoxicación y evasión, así como otros elementos teóricos menores que se trataron en el primer capítulo.

Los elementos semióticos cinematográficos que aparecen en el libro de Martin (2002) ya fueron delimitados previamente al final del primer capítulo de acuerdo con a su peso e importancia para el análisis de las escenas. Estos elementos semióticos no aparecerán en cada una de las escenas escogidas y su aparición depende de su relevancia para cada fragmento fílmico analizado individualmente. Una escena sin música, por ejemplo, no presentará un análisis rítmico a pesar de que su silencio puede ser analizado.

En el tercer capítulo se realizará una interpretación personal de la película *Trainspotting* (1996). En este capítulo se abordarán mis opiniones personales como autor del trabajo y en la perspectiva que me he formado sobre los conceptos teóricos recopilados en el primer capítulo y su relación con el filme.

Al igual que en las otras entradas, he dividido el tercer capítulo en tres secciones principales: una interpretación visual, donde se analizarán exclusivamente los elementos visuales de las escenas escogidas. En la segunda sección realizaré una interpretación auditiva, donde me enfocaré mayormente en los tipos de diálogos y la narración de Renton presente a lo largo del filme. Durante este segmento también he decidido incluir una interpretación musical del *soundtrack* de la película, dado que el álbum del filme ha logrado alcanzar un estatus de culto dentro de la cultura pop. Las canciones no solo acompañan rítmicamente a las situaciones que viven los personajes, sino que sus letras también reflejan las emociones presentadas en las escenas y en ocasiones toman el papel de narrador para explicar lo que sucede en pantalla.

Tras haber realizado el examen audiovisual de la película, el tercer capítulo culmina con una interpretación del mensaje global que proyecta *Trainspotting* (1996). Aquí es donde los

conceptos teóricos de Benjamin, Sartre y Baudelaire se conectan con mayor fuerza con la obra cinematográfica. Es una propuesta interpretativa personal, que desarrolla la temática principal de la tesis y la relación entre el mensaje de la película en el contexto de la sociedad actual.

Capítulo 1

“No existe teoría para explicar un momento como este”

En este capítulo procederé a recopilar los numerosos conceptos teóricos que servirán como la base para el desarrollo del presente trabajo de disertación. Se hará uso de las definiciones de diversos autores en cuanto a conceptos relacionados con la adicción, intoxicación, drogas y evasión de la realidad. El capítulo iniciará presentando las definiciones clínicas acerca de estos conceptos, para luego enfocarnos en las nociones filosóficas y literarias. Tras esto, se realizará otra recopilación, esta vez de conceptos y elementos semióticos para el análisis de la película de *Trainspotting* (1996), el principal objeto de estudio.

A lo largo del capítulo, se emplearán ciertos términos que poseen una gran variedad de significados dependiendo del contexto. Las palabras “tóxico, intoxicación, estupefacientes” están relacionadas con el consumo de droga y de acciones relacionadas con este hábito.

1. ¿Qué es Adicción?

El término ‘adicción’ implica un análisis profundo en cuanto a lo que se entiende como adicto. El interés por desentrañar este campo ha estado centrado en estudios conductuales que pueden ser evaluados y categorizados a través de los resultados de objetivos mensurables. Para la medicina, un adicto es aquel que tiene el hábito de conductas peligrosas o de consumo de determinados productos, en especial drogas, y que no puede prescindir de ello o le resulta muy difícil hacerlo por razones de dependencia psicológica o incluso fisiológica. Principalmente, el *National Institute of Drug Abuse* (NIDA) de Estados Unidos, define a la adicción como:

La drogadicción se define como un trastorno crónico y recurrente caracterizado por la búsqueda y el consumo compulsivos de la droga pese a sus consecuencias negativas. Se la

considera un trastorno cerebral porque genera cambios funcionales en los circuitos del cerebro que participan en la recompensa, el estrés y el autocontrol. Esos cambios pueden persistir aún mucho tiempo después de que la persona haya dejado de consumir drogas. (Goldstein, Volkow, 2011, citado en NIDA, 2020)

Por otro lado, los estudios psicoanalíticos del psiquiatra alemán Herbert Alexander Rosenfeld (2018) han incursionado en los trastornos adictivos, con contribuciones que definen tres perspectivas para analizar a la adicción:

1. La adicción como una enfermedad que puede ser estudiada biológicamente.
2. La adicción como un objeto transicional
3. La adicción como una respuesta a la falta de tolerancia.

1.1 La Adicción según Edward Khantzian

A pesar de que estos puntos de vista son analizados desde el psicoanálisis, la tercera perspectiva es de interés para el presente trabajo. Edward Khantzian es un profesor de psiquiatría de origen armenio americano que forma parte de la Escuela de Medicina Harvard. Desde sus inicios, Khantzian realizó estudios clínicos que giran en torno a la adicción, donde analizó las vulnerabilidades de los desórdenes adictivos.

En 1977, Khantzian propone la hipótesis de la automedicación, donde afirma que las drogas alivian el malestar, sufrimiento y dolor de las personas. El uso de diferentes tipos de estupefacientes provoca un diferente efecto psicofarmacológico. Khantzian (1995) asegura que el uso de opiáceos elimina las emociones violentas, la depresión, el vacío y la ansiedad, así como contrarrestar el déficit de atención. Con el fin de lograr estos objetivos, los pacientes empiezan a automedicarse, y muchas veces se convierten en adictos. Esta

personalidad adictiva, según Khantzian (1995) es parte de un defecto del yo, interno e individual, transmitida por los padres del sujeto.

El autocuidado es una capacidad psicológica relacionada con determinadas funciones y reacciones del yo. Esta capacidad protege contra el peligro y asegura la supervivencia, incluye la prueba de realidad, la capacidad de juicio, el control, la angustia señal, y la habilidad para sacar conclusiones acerca de las consecuencias causales. La capacidad de autocuidado se desarrolla a partir de los cuidados y protección prodigados por los padres desde la temprana infancia y, posteriormente, a través de las interacciones entre el niño y sus padres (Khantzian, 1995, p. 30).

1.2 La Adicción como el Reemplazo de la Voluntad

Como dice Miguel A. Silva Cancela, en su libro, *Propuesta de una definición transdisciplinaria y operativa de adicción* (2013), citado en la tesis de Luis Guillermo Larrosa de los Santos (2017), define a la adicción como como un bloqueo en la autonomía de una persona, proyectada principalmente con el uso de diversas alternativas ofrecidas en la sociedad (sustancias psicoactivas, juegos, trabajo, internet, ejercicio, entre otros). Estas alternativas tienen como eje principal la socialización, una acción que, irónicamente, el adicto restringe y se le es difícil de realizar. Silva (2013), agrega que todo vínculo ligado a los elementos adictivos, proyecta vínculos pasados, ligados a otros seres humanos, grupos que someten al individuo con normas y reglas.

1.3 La Adicción como un Estilo de Vida

El escritor estadounidense William Burroughs también posee su propia perspectiva en cuanto a la droga y la adicción. Sus libros están plasmados de temáticas satíricas y bibliográficas donde recuerda varias experiencias personales y de su círculo social.

En sus libros *Yonqui* (1980) y *El almuerzo desnudo* (1980), Burroughs habla de la adicción no como un mal, sino como un elemento estético. No se presenta el consumo de narcóticos como un círculo vicioso o un eterno retorno oscuro y sin sentido. El escritor se refiere a la droga como un estilo de vida, al volverse un conjunto de acciones que se erigen como el pilar de un día común y corriente del hombre, uno que ha “aprendido la ecuación de la droga. La droga no es, como el alcohol o la hierba, un medio para incrementar el disfrute de la vida. La droga no proporciona alegría ni bienestar. Es una manera de vivir” (1980, p. 22).

Las obras mencionadas del autor nos sumergen en la cotidianidad de una persona adicta, una que dedica día y noche, a una eterna y angustiosa necesidad de conseguir sustancias. Un protagonista que trabaja, vende, empeña, compra y se droga, para al día siguiente repetir el mismo ciclo, representado para la posteridad por el conocido Ouroboros: la serpiente que se devora a sí misma.

Los personajes presentados en *Yonqui* (1997) son individuos cuya vida se ha convertido en una constante fuga, una interminable huida para escapar de la sociedad, de la justicia, del consumismo normalizado y la hipocresía social al respecto. Una vida reducida a una inyección. “Necesito droga para levantarme de la cama por la mañana, para afeitarme y para desayunar. La necesito para seguir vivo, es la respuesta” (Burroughs, 1997, p. 51).

2. El hombre como un Ser Adicto

Michel Serres, filósofo e historiador francés, realizó una serie de investigaciones y postulaciones filosóficas en las que (1995) establece que toda conducta que deriva en la adquisición de un hábito, o el constante regreso a un objeto o elemento, puede ser considerada como adicción. Además, indica que el mismo hecho de que las personas establezcan horarios y rutinas es una evidencia de nuestros instintos viciosos. Los animales no tienen horarios, no poseen especificaciones de cómo vivir su día, y es que carecen de angustias sociales.

El autor afirma que las drogas son escudos contra las percepciones que poseemos, aquellas que nos diferencian del resto de especies en el reino animal: somos seres lúcidos, atentos, arrojados al mundo y conscientes, en todo momento, del tiempo, la muerte y la ansiedad. No descansamos nunca (Serres, 2015).

El consumidor de drogas ha dejado de ser, poco a poco, un marginado social y se ha transformado en un símbolo de adaptación a la normalidad, a lo cotidiano (Serres, 2015). Hay quienes consumen estupefacientes durante un fin de semana de fiesta y vicio, y quienes la consumen por una necesidad física y mental, en algunos casos, hasta espiritual, ya que la vida cotidiana se ha convertido en algo que ya no se puede vivir. Así, el consumo ha evolucionado en volverse la condición y uno de los pilares de la existencia posmoderna (Serres, 2015).

Las personas pueden ser adictas a cualquier cosa y no se limita al uso de narcóticos o estupefacientes. Internet, videojuegos, televisión, dinero, deporte y trabajo pueden volverse vicios que consumen y dominan las mentes de las personas. Según Michel Serres (2015) todo puede convertirse en una adicción. Serres afirma que “el hombre es un ser adicto” (2015, p. 96). Y especifica qué adicciones son aquellas que definen al *junkie moderno*:

Entre nosotros algunos fuman opio, o tabaco; otros trabajan incansablemente; aquellos beben alcohol; otros, luchan por el poder, sedientos de ambición y de gloria, hambrientos de reconocimiento y aún de dinero; y hay quienes, repetitivos y avaros no paran de hablar, ni de mirar televisión, otros, en fin, discuten continuamente de política; y, ¡cuántos aún asedian las farmacias! (Serres, 2015, p. 96).

Establece Serres (2015) que las adicciones que no se basan en el consumo de estupefacientes no son consideradas riesgosas y son tachadas de secundarias o confusas, se las evita condenar o perseguir. Son aceptadas socialmente. Serres (2015) mantiene que las personas son seres que tienden a volverse dependientes de algún objeto o acción, y la sociedad lo ha llegado a comprender y aceptar dentro de los límites de la legalidad, puesto que, mientras la adicción no interrumpa el ciclo consumista de la sociedad industrial, y el individuo no deje de producir, cualquier acción que este realice durante su tiempo libre no es una amenaza.

3. El Aura de Walter Benjamin

Nacido en una familia alemana de origen judío, Walter Benjamin fue un filósofo, crítico, traductor y ensayista, que plasmó en sus obras diversos puntos de vista sobre la existencia humana, entre ellas el consumo de sustancias, bajo la influencia del idealismo alemán, el materialismo histórico e incluso el misticismo judío. La recopilación de estas materias le brindó una perspectiva amplia y diferente del mundo y la sociedad que lo rodeaba.

Para Benjamin (1989) el consumo de drogas está ligado al estado de la sociedad pasada y actual. Las relaciones de producción y consumismo, cada vez más grandes, atentan contra todo aquello que vuelve ‘especial’ a cada acción u objeto; de esta manera, las sustancias

estupefacientes tienen el sentido de un acto de rebeldía, en medio de un mundo donde todo está tecnificado y ha perdido su aura (Benjamin, 1989).

Desde un punto de vista histórico, presentado en *Discursos Interrumpidos* (1989), Benjamin proclama que el aura de un objeto consiste en la manera en la que está vinculada a la tradición, pues ahí reside su autenticidad. El autor afirma que el aura, analizado una percepción del espacio - tiempo, es la manifestación irrepetible de un evento. “Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama” (Benjamin, 1989, p. 24). El aura es la mirada a la naturaleza del hombre, y por lo tanto, esta se pierde con la reproducción técnica, al tratar de recrear aquel objeto.

El aura es una palabra que Benjamin usa para describir la existencia única de un objeto o evento, alineada con su propio tiempo y lugar, así como el punto de vista único de cada individuo, que brinda un sentido u objetivo propio a lo que es percibido. El valor único de la obra de arte reside en el valor ritual que se tuvo en el momento que fue concebida. “Resulta que las cosas están, como sabemos, tecnificadas por completo, racionalizadas, consistiendo hoy lo especial sólo en matices” (Benjamin, 1932, p. 18).

3.1 La Intoxicación como Acto de Rebeldía

En *Haschisch* (1932) se establece que, a modo de resistencia, el individuo llega a intoxicarse a sabiendas de que el consumo de droga da lugar a lo no-productivo, desligándose de la sociedad de consumo, lo tecnificado y las relaciones económicas habituales. “Aquí reside también la raíz de la afición: ahondar sin límites, aumentando la dosis, la complicidad con el no ser” (Benjamin, 1932, p. 29). El individuo se desvincula en su totalidad de las relaciones

capitalistas de la sociedad según Benjamin (1932), quien afirma que al estar intoxicado sentía “desgana expresa de conversar sobre cosas de la vida práctica, futuro, fechas, política” (p. 27)

Atendiendo a los estudios de Benjamin (1932), se puede deducir que el capitalismo tiene como cimientos la compulsión y la producción desmesurada, que no solo ataca a los productos artísticos, sino a cualquier aspecto de la realidad. Al haber un consumo de drogas que anula la capacidad de producir y consumir, se fracturan los cimientos que el capitalismo ha construido. El estado de intoxicación funciona como una contraposición al modo de vida posmoderno (Benjamin, 1932).

Benjamin (1932) afirma que en la droga se busca explorar aquello que aún no está corrompido y aún guarda una esencia propia, verídica y única. Como se mencionó con anterioridad, Benjamin critica que el mundo de la reproductibilidad técnica corrompe a las obras, despojándose de su valor y convirtiéndolas en meros engranajes del consumismo en su estado más puro.

3.2 La Intoxicación por Drogas como Evasión de la Realidad

3.2.1 Efectos de la Intoxicación

Benjamin (1932) describe el acto de consumir como una alteración de la percepción, una experiencia que solo puede explicarse y comprenderse desde una propuesta que sobrepasa lo racional de los sentidos: “Los acontecimientos se producían de tal manera que su aparición me tocaba como una varita mágica, y yo me sumía ante ellos en un sueño” (Benjamin, 1932, p.19). Se puede definir que alterar la percepción, significa la deconstrucción de todo lo tecnificado y lógico.

La experiencia de la intoxicación deforma la experiencia de la realidad. Ese estado de embriaguez destruye lo cotidiano y lo expulsa del subconsciente, y saca a relucir lo personal.

Desarticula la linealidad y su forma, y si los caminos de la percepción se ensanchan, es posible la creación de nuevas ideas, nuevos mundos donde desenvolverse. El adicto, a modo de supervivencia, incapaz de enfrentar la realidad, crea una propia en donde las reglas son hechas a su medida.

Emmanuel Lévinas, filósofo y escritor lituano, cuyos trabajos se relacionan con el existencialismo, la ética, la ontología y la filosofía judía sostiene, en *De la evasión* (1998), citado en *El método del asedio: sentido y pensamiento en Lévinas y Deleuze* (Gutiérrez, Castro, 2018), que “la evasión, cuya extraña inquietud manifiesta la literatura contemporánea, aparece a través de nuestra generación como una condena, la más radical, de la filosofía del ser” (2018; p. 78). En términos más coloquiales, evasión es la acción de abandonar u olvidar aquellas cosas que resulten fastidiosas, agotadoras o cansinas, pero de las cuales es imposible alejarse sin pagar un precio. Las personas realizan acciones a lo largo de su vida que pueden ser interpretadas como métodos de evasión.

Dentro de las sociedades posmoderna, existen diferentes tendencias que funcionan como metas que deben ser alcanzadas, desde el afán de la perfección física, hasta el cumplimiento de metas posicionadas por los estándares sociales. El adicto trata de escapar de este cuerpo social: la necesidad del trabajo, el control, la exigencia del dinero y las masivas expectativas sociales por tener éxito y las críticas que afrontaría en caso de que no se logre.

3.2.2 La acción de huir

El adicto no solo busca abandonar la situación o contexto que lo angustia, también surge el deseo de hallar un lugar u objeto con el que puedan conectarse. En el libro *La ciudad subjetiva y post-mediática: la polis reinventada* (2008), Felix Guattari, filósofo y semiólogo francés, afirma que las “adicciones maquínicas” son todo aquello que contribuye al sentimiento de

pertenencia, y los adictos maquínicos, a pesar de buscar un retorno a lo individual, buscan desesperadamente ser parte de algo. Y aún así, el escapar ya puede ser por sí solo un lugar de pertenencia.

La acción de huir puede ser considerada como un espacio físico, pero uno donde no se construye ni siembra nada. Como el antropólogo Marc Augé (2000) lo describiría, un no-lugar: un terreno que se caracteriza principalmente por la ausencia de sociedad. Los no-lugares no están diseñados para servir como asentamientos permanentes. Mientras más tiempo el individuo pase ahí, más riesgo posee de caer en lo irreal y posiblemente, en lo autodestructivo, como es el caso del pintor Vincent Van Gogh, a quien Antonin Artaud denominó un “suicidio por la sociedad” (1975).

Aquellos que son dependientes de la droga tienen la necesidad de huir del fastidio social, tal y como lo plasma Burroughs en *El almuerzo desnudo*. “Y nuestras costumbres se reafirman en el tedio, como la cocaína te reafirma y te mantiene ante la depresión de la bajada de la coca misma” (p. 28). La única salida para huir exitosamente de la cultura y el desempeño social es la intoxicación, bloqueando la percepción lógica y racional, con el fin de evadir el hastío por la realidad, como lo afirma Katya Mandoki (2006):

Quienes, por el contrario, están continuamente expuestos a la violencia estética de la sordidez, la miseria, la amenaza, la mezquindad humana, es decir, viven en situación de prendimiento continuo, se ven obligados a bloquear su sensibilidad para no padecer. La mayoría silenciosa que viaja horas todos los días al trabajo hacinada en los vagones del metro o en las largas filas de autovías, resignada a una soledad entre multitudes

hacia una jornada de trabajo monótona o agresiva, está prendida estéticamente por un medio hostil que lo obliga a cerrarse para sobrevivir. (p. 93).

4. Los Paraísos Artificiales de Charles Baudelaire

A lo largo de la historia de la cultura, son numerosos los autores que han experimentado con estupefacientes con el fin de enriquecer sus conocimientos para luego plasmarlos en sus obras artísticas. A sabiendas que le precedieron muchos otros, es importante recalcar que Charles Baudelaire es uno de los pioneros de nuestra era moderna, quien decidió experimentar con diversas sustancias estupefacientes y documentar, a lo largo de ensayos y libros, sus experiencias con dichas drogas. Publicado en 1860, *Los Paraísos Artificiales*, son una serie de ensayos recopilados por el autor, donde detalla sus opiniones e ideas en cuanto al consumo de opio y otros alucinógenos.

Charles Baudelaire considera a cualquier tipo de droga como un elemento necesario dentro de la sociedad humana, no es simplemente un medio de entretenimiento u ocio, es un conector entre sus semejantes.

Creo que si desapareciese el vino de la producción humana, en la salud y en el intelecto del planeta se produciría un vacío, una ausencia, un defecto mucho más horrible que todos los excesos y desvíos de que se hace al vino responsable. ¿No es razonable pensar que la persona que nunca bebe vino, por ingenuidad o por sistema, son imbéciles o hipócritas? Imbéciles, hombres que no conocen ni la humanidad, ni la naturaleza... Un hombre que solo bebe agua tiene un secreto que esconder a sus semejantes. (Baudelaire, 1851, citado en Villanueva, 1987)

Anteriormente se habló de que el hecho de intoxicarse se debe a la naturaleza humana, ya que el ser humano es uno que necesita de drogas, aceptadas o no (Serres, 2015), pero dentro de esta intoxicación voluntaria, existen aquellos para los cuales la droga es un medio. Artistas, médicos, analistas y otras profesiones afines, son algunas que entran dentro de esta categoría. Charles Baudelaire es uno de los escritores que se encuentran dentro de este grupo, y es que su vida estuvo plagada de deseos y una atracción por el vértigo, por experiencias que lo llenarán de adrenalina y aventura.

4.1 Las Experiencias de Baudelaire con la Droga

Baudelaire (1860) abandona la sociedad convencional y se embarca en viajes nocturnos donde consume hachís y vino, encontrando paraísos artificiales servidos en cucharas, donde no existe el tiempo ni el dolor, el escritor se sumerge en un “estado excepcional del espíritu y los sentidos que puedo sin exageración llamar paradisiaco, si lo comparo con las pesadas tinieblas de la existencia común y cotidiana” (Baudelaire, 1860).

Para Baudelaire (1860), el estado de intoxicación era el ansia y el deseo de huir de la realidad, y de toda vida cotidiana; el ansia de trascender y crear, mentalmente, un lugar mejor, alejado de cualquier agobio terrenal. El simbolismo religioso está muy presente en su filosofía, al punto de considerar las drogas como un elemento enviado por Dios, y el acto de intoxicarse, como una herramienta con la que el ser humano puede darse cuenta entre la moral y el vicio, y es que, así como Baudelaire (1860) alaba la capacidad de los estupefacientes para adormecer el sufrimiento, también advierte sobre las posibles miserias que la intoxicación puede acarrear.

Tomad una porción grande como una nuez, llenad con ella una cucharita y poseeréis la felicidad, la felicidad absoluta con todas sus embriagueces, con todas sus locuras

juveniles y también con sus infinitas beatitudes. La felicidad está allí, en la forma de un trocito de dulce; tomadla sin temor porque no mata; no daña gravemente los órganos físicos. Tal vez vuestra voluntad queda disminuida, pero ése es otro asunto. (Baudelaire, 1860, p. 43).

Baudelaire no considera a las sustancias estupefacientes puramente benevolentes y positivas; al contrario, las cataloga como elementos dependientes de los contextos en los que son consumidos. Puede que las catalogue como divinas, pero no necesariamente del todo amables con el ser humano; sus efectos secundarios, ya sean positivos o negativos, dependen de diversos factores. “La droga divina exige una total entrega, de tal manera que según la predisposición personal, el ambiente o las circunstancias puede conducir al éxtasis del gozo supremo o al abismo más terrorífico, que desaparecido el tiempo puede durar una eternidad” (Baudelaire, citado en Villanueva, 1987).

El autor francés no es un apologista a las drogas. En sus libros, detalla con rigor científico las experiencias buenas y las malas, afirmando, tal y como los hemos repetido, que los efectos de las drogas no dependen enteramente de la composición de estas, sino también de la actitud del consumidor y el contexto en la que son consumidas. Baudelaire (1860) afirma que la droga actúa como un desinhibidor, revelando la verdadera realidad de las personas, tanto sus virtudes como sus defectos.

Esta realidad es construida artificialmente, generando un espacio donde el usuario de las drogas encuentra consuelo y tranquilidad de aquellos problemas y agobios que lo afligen diariamente. Baudelaire (1860) rechaza la cotidianidad, y la considera no solo aburrida, sino también sumamente vacía e indiferente. La realidad terrenal es abrumadora y Baudelaire opta por

creer que la verdadera realidad es aquella que realmente no existe, aquella que se encuentra en su propio palacio imaginativo: su paraíso artificial. “La sensatez nos dice que las cosas de la Tierra bien poco existen y que la verdadera realidad sólo está en los sueños” (Baudelaire, citado en Villanueva, 1987).

Como se ve, numerosos autores poseen sus propios conceptos de lo que es la adicción, el adicto, sus efectos y motivaciones. Burroughs (1998) la define como una estética, y Serres (2015) la ve como una característica biológica del ser humano. Para el presente trabajo de disertación, se usará la definición de intoxicación de Walter Benjamin (1932): un estado del sujeto para evadir la realidad.

También se tomarán en cuenta los conceptos de Charles Baudelaire (1860), cuya filosofía se conecta claramente con las palabras de Benjamin, según las cuales el individuo, con el fin de evadir la realidad, recurre a diversos paraísos artificiales, para sobrellevar el diario vivir con mayor simplicidad. En ese momento, el individuo no tiene otra opción más que sobrevivir al día, y se convierte en una pesadilla viviente, todo gracias a la absurda obligación del vivir. (Sartre, 1938).

5. El Existencialismo Sartreano

Publicado en 1938, *La Náusea*, de Jean Paul Sartre, nos cuenta la historia de Antoine Roquetin, un rentista de treinta años que se ha instalado en Bouville, una ciudad ficticia, para escribir la biografía de un aristócrata del siglo XVIII; el marqués de Rollebon. Hospedado en un hotel, y manteniendo regularmente relaciones sexuales con la dueña, Roquetin, al leer cada vez más sobre el marqués, empieza a reflexionar sobre todo lo que lo rodea.

Es necesario entender que el protagonista de la novela es un alter ego del propio Sartre, quien utilizó la novela para hablar del existencialismo y su perspectiva sobre ello. El nombre de

la novela responde a la unión del asco y fastidio, a la náusea física que le provocan a Antoine Roquetin las personas y las cotidianidades. En la obra, se pone en jaque el sentido de la existencia, a pesar que el personaje protagonista descubre que no existe persona capaz de definir el sentido del vivir, del existir.

Lo esencial es la contingencia. Quiero decir que la existencia no es la necesidad. Existir es estar ahí simplemente. Los existentes aparecen, se dejan encontrar, pero nunca es posible deducirlos. Ningún ser necesario puede explicar la existencia, la contingencia no es una máscara, es lo absoluto. (Sartre, 1938, p. 212)

Roquetin es un ser nihilista, que no espera nada de la vida, no alberga esperanza para el futuro. “Y yo-flojo, lánguido, obscuro, dirigiendo, removiendo melancólicos pensamientos-también yo estaba de más...yo estaba de más para toda la eternidad” (Sartre, 1938, p. 178). No hay duda alguna de que la obra es una sinfonía al existencialismo, el pesimismo y la desesperación.

5.1 La Ausencia de Dios

Pero el protagonista es también un ser verdaderamente libre, aunque condenado a decidir por su falta de esencia, pero un ser totalmente independiente, alejado incluso de cualquier presencia divina. Dentro de la filosofía sartreana, la ausencia de Dios no solo se debe a una ideología atea presente en *La Náusea* (1938), sino que simplemente no se puede creer en Dios porque esta posibilidad ha sido rechazada.

La filosofía de *La Náusea* (1938) establece la ausencia de un dios y como esta idea afecta al modo de razonar y decidir de los hombres y mujeres. Tal y como lo había planteado Nietzsche

en su concepción de la muerte de Dios: no es solo el rechazo de la creencia de alguna deidad divina, sino también el rechazo a los valores absolutos y a una moral universal.

Al ser consciente de esto, Roquetin descubre que su voluntad no está sometida a nadie y que el ser humano puede tomar su camino y forjar su destino cuando comprende que nada tiene sentido. Esta epifanía puede traer tanto alegría como desasosiego.

Creo que hay quienes han comprendido esto. Sólo que han intentado superar esta contingencia inventando un ser necesario y causa de sí. Pero ningún ser necesario puede explicar la existencia; la contingencia no es una máscara, una apariencia que puede disiparse; es lo absoluto, en consecuencia, la gratuidad perfecta. Todo es gratuito: ese jardín, esta ciudad, yo mismo. Cuando uno llega a comprenderlo, se le revuelve el estómago y todo empieza a flotar, como la otra noche en el Rendez vous de Cheminots; eso es la náusea; esto es lo que los cerdos-los del Coteau Vert y los otros-tratan de ocultarse con su idea de derecho. Pero qué pobre mentira; nadie tiene derecho; ellos son enteramente gratuitos, como los otros hombres; no logran sentirse de más. Y en sí mismo, secretamente, están de más, es decir, son amorfos y vagos, tristes. (Sartre, 1938, p. 181)

5.2 La Ausencia de Responsabilidad en la Acción de Existir

Haciendo hincapié en la cita precedente, la existencia no es un derecho, ya que no se vincula con la aceptación o no de otro ser. Uno existe, pero no por decisiones ajenas. El ser humano asume su propia existencia bajo su propia responsabilidad, y a pesar de ser algo que él mismo forjó, no significa que se convierta en algo necesario, pues para serlo se requiere del reconocimiento de otra persona, y esa otra persona no es responsable de ello (Sartre, 1938).

Aunque el ser humano existe por su propia voluntad, Sartre no considera al hecho de existir como una obligación. El hombre tiene derecho de decidir el final de su existencia, sin importar cuántas opiniones ajenas existan, pues la vida es del individuo y de nadie más y la decisión de terminarla o prolongarla es propia.

Profundizando aún más, Sartre (1938) define el existir gratuitamente sin que haya justificación o necesidad alguna para ello como un rasgo característico de todas las cosas, incluido el ser humano. El autor establece este principio bajo una perspectiva negativa, asquerosa, repugnante. La gratuidad de lo existente es repugnante (Sartre, 1938) y la prolongación de la existencia es una decisión sin sentido y sin utilidad. Un exceso de materia inútil. Sartre envuelve su existencialismo como absurdo y considera que las cosas, las personas y las acciones son materia bruta, que podrían perfectamente estar o no estar.

Tras haber analizado los conceptos teóricos filosóficos de los numerosos autores que servirán como la base para el desarrollo de las ideas y argumentos interpretativos de la historia de la película *Trainspotting* (1996), procederemos a revisar la teoría semiótica para comprender los mensajes que componen la construcción del filme.

6. Semiótica

6.1 ¿Qué es la Semiótica?

El filósofo y científico estadounidense Charles Peirce fue uno de los primeros académicos que realizó un estudio sobre la semiótica que desarrolla el concepto de significado a raíz de la existencia del signo. Afirma que no podría existir ninguna lógica de pensamiento sin la manipulación constante de signos.

Que yo sepa, soy un pionero, o, mejor, un explorador, en la actividad de aclarar e iniciar lo que llamó semiótica, es decir, la doctrina de la, naturaleza esencial y de

las variedades fundamentales de cualquier clase posible de semiosis. (Peirce, 1978, citado en Eco, 2000, p. 45)

Umberto Eco, en el *Tratado de semiótica general* (2000), plantea que la semiótica es el estudio de cómo el ser humano conoce, interpreta y transmite el mundo que lo rodea a través los signos en el proceso cognitivo. La semiótica encuentra mecanismos que llevan al ser humano a formar una relación de significación con una imagen, objeto, sonido o la combinación de ellos, de manera que la mente establece un lazo entre los objetos con algo que fue vinculado anteriormente. Eco también denomina a la semiótica como teoría de los signos. Con base en lo postulado por Eco (2000), podemos determinar que la semiótica es el dominio del conocimiento que busca encontrar los sentidos subyacentes en mensajes y discursos, comprendidos como conjuntos organizados de signos. En esta noción puede incluirse cualquier obra audiovisual.

6.2 La Función del Cine

El cine es uno de los medios de entretenimiento más grandes y conocidos históricamente, una industria plagada por numerosos artistas y hombres y mujeres de negocios. Su principal producto, la obra fílmica, acarrea diversos procesos en los que se ven involucradas cientos y cientos de personas. Muchas de estas obras son adaptaciones o están basadas en productos literarios previamente creados. Otros, hacen germinar una historia con base en corrientes o ideales que han surgido a lo largo de la historia.

Uno de los ejemplos más conocidos de transposición al lenguaje audiovisual de narrativas previamente escritas es la obra de Jean-Paul Sartre, la cual ha trascendido las páginas de los libros y ha sido plasmada más de una vez en el cine.

Buscando nuevas formas de proyectar sus ideas y de incursionar en diversos campos artísticos, Sartre escribió los guiones de diversas películas, como *Los orgullosos* (1953), *A puerta cerrada* (1954), *Los condenados de Altona* (1962), *No Exit* (1962) y *El muro* (1967). Gracias al paso de Sartre por el cine, su filosofía e ideas lograron llegar a un público mucho más amplio y a proyectar su pensamiento y creatividad a una audiencia más extensa y de forma más rápida.

Por otro lado, hay autores que no apoyaron del todo la industria cinematográfica, como Walter Benjamin (1989), quien profundiza en el aspecto del aura, compara a los actores de teatro con los actores de cine, y afirma que estos últimos han perdido su aura y se han convertido en simples accesorios de reproductibilidad técnica, trastornando la belleza artística original de la actuación. Los espectadores también son criticados y renombrados como una masa de consumidores que alimentan al mercado capitalista (Benjamin, 1989).

Pero Benjamin (1989) matiza sus ideas, al afirmar que a pesar de que el cine es un método de reproductibilidad técnica, también es una gran herramienta de difusión social, y reconoce su importante función en la sociedad. “En la reproductibilidad técnica de la obra artística, modifica la relación de la masa con el arte. De retrógrada, frente a un Picasso, por ejemplo, se transforma en progresista, pongamos por caso frente a un Chaplin” (Benjamin, 1989, p. 12) El cine no sólo se caracteriza por la manera en que el hombre se presenta ante el aparato, sino por cómo este se presenta en el mundo que le rodea (Benjamin, 1989). El cine es un medio artístico que cumple de manera brillante su papel de instrumento de discurso materialista.

Por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual (...). En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se transforma

en la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber: en la política. (Benjamin, p.26, 1989)

Benjamin considera que el cine ha enriquecido el mundo perceptivo del espectador. Las películas son un claro ejemplo de cómo la técnica, empleada de manera correcta, puede revelar otras capas artísticas y narrativas que no son observadas a simple vista. La técnica cinematográfica no sólo instrumentaliza al ser humano, sino que otorga vida a los objetos y a las acciones.

Benjamin (1989), citado en *Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire* (Baltar, 2007), reflexiona acerca de la fotografía en los años 20, afirmando que en el cine se da importancia a los objetos dentro de un contexto narrativo en específico porque “son fotogénicos aquellos aspectos móviles y personales de las cosas, de los seres (...) que aumentan su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica”. (Benjamin, 1989, citado en Baltar, 2007, p. 12). El filósofo recalca la importancia del cine y cómo este convierte objetos y acciones banales en narrativas poderosas.

Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que se rige nuestra existencia, pero por otro lado nos asegura un ámbito de acción insospechado, enorme. Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas, nuestras viviendas amuebladas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionan sin

esperanza. Entonces vino el cine con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos entre sus dispersos escombros viajes de aventuras. (Benjamin, 1989, p. 46)

Basado en los escritos de Benjamin, se puede determinar que el cine es un medio de comunicación que puede ser usado para proyectar una narrativa audiovisual compleja, que profundiza en los trasfondos de imágenes, sonidos y diálogos que pueden ser analizados detenidamente a través de la semiótica.

6.3 La Semiótica Cinematográfica de Marcel Martin

El cine posee un lenguaje visual que permite explicar la historia que se desee. Dicho lenguaje está compuesto por diferentes elementos definidos y ordenados de acuerdo a códigos semióticos, como el espacio, el ritmo, movimientos de cámara, sonido, música, edición, iluminación, colores y montajes. Estos códigos pueden ser combinados o alterados para expresar detalles y profundidad en las obras cinematográficas. Marcel Martin, crítico de cine de origen francés, enumera y describe todos los elementos semióticos que conforman el lenguaje cinematográfico en su libro *El lenguaje del cine* (2002). Para el presente trabajo de disertación, se explicarán los códigos semióticos que poseen mayor relevancia en el análisis semiótico de *Trainspotting* (1996).

6.3.1 Enlaces y transiciones

Martin (2002) establece que una película está compuesta por cientos de segmentos y escenas cuya continuidad lógica muchas veces se ve amenazada. Para salvaguardar la continuidad cronológica y espacial de la historia, el director recurre al uso de enlaces y transiciones que funcionan como conectores visuales y sonoros entre los diferentes fragmentos

de la película. “En una película, las transiciones tienen por objeto asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos (falsos ajustes)” (Martin, 2002, p. 94).

El enlace o transición más común es aquel de corte en seco, en el que se realiza una sustitución brusca de un fotograma por otro para dar paso a una nueva escena. Este corte se realiza cuando la transición no posee un valor artístico y simplemente es requerido para avanzar la trama de manera rápida y lógica (Martin, 2002).

Ciertos tipos de enlaces y transiciones tienen un carácter y objetivo estético. Estos son usados cuando se requiere apresurar la narración de manera diferente y no se quiere recurrir a un simple cambio de plano en corte seco para presentar un cambio entre personajes, lugares o acciones (Martin, 2002).

6.3.2 Metáforas

Marcel Martin afirma que el significado visual que se presenta en pantalla, depende tanto de la perspicacia mental del espectador y la voluntad y técnica del autor. Esta unión de fuerzas da como resultado una metáfora visual. Dentro del cine, las imágenes esconden significados mucho más profundos que las acciones que se revelan en pantalla y se requiere de atención para captarlas.

Todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado que sólo puede aflorar con la reflexión; podríamos decir que toda imagen implica más que explica: el mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones (La noche de San Silvestre); un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal (La madre), y una simple pecera con peces rojos iluminada por el sol puede ser la imagen de la felicidad (Okasán). Por esta razón, la mayoría de las películas de calidad son interpretables en varios

niveles según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador. (Martin, 2002, p. 101)

De acuerdo con Martin (2002), una metáfora es la yuxtaposición de dos elementos visuales, cuya unión provoca que el espectador perciba y asimile la idea o noción que el autor de la obra quiere dar a entender. Los elementos visuales que son contrapuestos poseen dos funciones: la primera, es una acción más dentro de la narrativa, pero la presencia de la segunda provoca el nacimiento de una metáfora.

6.3.3 Música

La música es uno de los principales elementos semióticos que pueden ser encontrados en el cine y está catalogada por Marcel Martin (2002) como un tipo de metáfora o símbolo que eleva o disminuye la presencia visual de una escena, dependiendo siempre de la voluntad y que tan diestro es el autor al momento de realizar la edición.

Martin (2002) afirma que la música posee varias funciones dentro de una obra cinematográfica dependiendo de la escena en la que esta es empleada. La música puede tener una función rítmica, que reemplaza al ruido real, como el sonido de pisadas que son sustituidas por una banda sonora o una sublimación de un ruido o grito, como cuando el sonido de olas de mar es sustituido por una texto lírico. Resaltar alguna acción también es propio del uso musical.

La música también posee una función rítmica (Martin, 2002), en la que interviene como un contrapunto psicológico para presentar emociones humanas al espectador. También cumple una función lírica, que refuerza la importancia y la intensidad dramática de una escena a través de las letras de una canción o los diálogos empleados por los personajes en pantalla (Martin, 2002).

Al crear la atmósfera y recalcar las peripecias, la música puede dar apoyo a una acción o dos acciones paralelas dándoles a cada una coloración peculiar; en *Alejandro Nevsky*, el tema de los rusos (alegre y triunfal) y el de los teutones (pesado y grotesco) se desarrollan en forma alternada y terminan interfiriendo en el momento del choque de los dos ejércitos. (Martin, 2002, p. 136)

6.3.4 Diálogo

A pesar de que los diálogos no son un medio expresivo exclusivo del lenguaje cinematográfico, Martin (2002) los considera un elemento sumamente importante para el desarrollo de una obra fílmica. Hay diversos tipos de diálogos que pueden o no cumplir una función, o simplemente expresar un estilo escogido por el autor. La voz en *off* da lugar a situaciones muy interesantes, como la contraposición de un monólogo interno e imágenes que contradicen lo hablado, dando a entender que el personaje miente.

Existen diálogos teatrales que embellecen una obra fílmica o que son parte del estilo de una película, pero el tipo de diálogo más utilizado es el llamado realista o cotidiano, en el que los personajes se expresan a través de un lenguaje claro y cotidiano, manteniendo simple la comunicación dentro de la narrativa. Los individuos en pantalla se expresan con claridad y consistencia (Martin, 2002).

6.3.5 Tipos de plano

Martin sostiene que los tipos de plano están determinados por la distancia entre la cámara y el objeto o persona que se quiere filmar. Cada plano es escogido en consideración a la necesidad que presenta en el relato fílmico: usualmente un plano es más amplio o estrecho dependiendo del material que se pretende mostrar en pantalla.

A sabiendas de que existen varios tipos de planos explicados en el libro de Martin, en esta disertación me enfocaré en el uso de primeros planos, planos inclinados y planos generales, dado que estos son esenciales para el posterior análisis semiótico de la película. De acuerdo con Martin (2002) el primer plano permite explorar a detalle las expresiones y la psicología de los personajes al enfocarse en el rostro de los mismos. El primer plano provoca que la toma invada y sea invadida por el espectador.

Martin (2002) define que el plano inclinado proyecta ansiedad, desequilibrio emocional y un malestar en general y se usa para generar una connotación negativa al igual que los planos generales, los cuales usualmente presentan lo insignificante que es la presencia de una persona en contraste con el panorama. Los planos generales suelen presentar un paisaje “dominante, dramático, exaltante, lírico y hasta épico” (Martin, 2002, p. 44).

6.3.6 Ángulo de toma

Martin afirma que los ángulos de toma pueden adquirir un significado psicológico peculiar cuando no están justificados directamente con la acción que se desarrolla en pantalla. Dentro de esta disertación solo me enfocaré en describir los encuadres inclinados, dado su relevancia en el análisis semiótico que se practicará sobre las escenas. Este tipo de ángulos son descritos por Martin (2002) como una metáfora para presentar desequilibrio moral, intranquilidad, incomodidad y ansiedad, al igual que su plano homogéneo: el plano inclinado.

6.3.7 Movimiento de la cámara

Martin (2002) postula que los movimientos de la cámara tienen varias funciones, como acompañar a un personaje u objeto en movimiento, la creación ilusoria de movimiento para un objeto estático, la definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción y la descripción de un espacio o una acción.

Es esta última función, la que tiene relevancia para el desarrollo del presente trabajo de disertación. Cuando se procede a realizar la descripción de un espacio, se suele recurrir al *travelling*, el cual “consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento” (Martin, 2002, p. 54).

6.3.8 Color

Siempre según Martin (2002), el color es una de las cualidades más importantes del mundo. Está presente en todo ser vivo, objeto u obra, y el cine no es la excepción. La llegada del color a la industria cinematográfica abrió puertas a diferentes técnicas audiovisuales, mayor profundidad narrativa y a un amplio campo de análisis de la semiótica del filme.

El color posee una gran variedad de significados, y en el objeto de este estudio, *Trainspotting* (1996), llega a alcanzar un peso psicológico y estético que connota un simbolismo profundo y resalta el sentido por medio de los escenarios y las acciones mostradas en pantalla.

Sin caer en un simbolismo elemental, el color puede tener un eminente valor psicológico y dramático. Parece, pues, que su uso bien captado puede no ser sólo una fotocopia de la realidad exterior sino también cumplir una función expresiva y metafórica, del mismo modo que el blanco y negro puede trasponer y dramatizar la luz. (Martin, 2002, p. 79)

6.3.9 Vestuario

Al igual que los otros elementos semióticos del cine, el vestuario también es un objeto sumamente importante cuando de medios fílmicos de expresión se trata. A pesar de que Martin (2002) recalca que su importancia dentro de la industria cinematográfica es menor que en obras teatrales, el vestuario es un elemento importante del análisis semiótico del objeto de estudio. Dentro del cine, el vestuario suele ser completamente realista, “conforme a la realidad histórica,

al menos en las películas en que el sastre se remite a documentos de época y hace que tenga prioridad la preocupación por la exactitud antes que las exigencias de indumentaria de los astros” (Martin, 2002, p. 68).

6.3.10 Decorado

A pesar de que muchos pueden considerarlo al revés, Martin (2002) afirma que los decorados cobran mucha más importancia en el cine que en el teatro. Los decorados en el cine se componen tanto de paisajes naturales como de obras arquitectónicas creadas por el equipo de producción. Estas escenografías pueden ser construidas para mantener la verosimilitud histórica o con fines simbólicos, por un deseo de estilización que acarrea mayor significado.

Martin (2002) establece que los decorados pueden ser realistas, para simplemente presentar el escenario donde la historia toma lugar, o impresionistas, con el fin de recalcar la psicología dominante en la escena y enfatizar en el drama de los personajes. Los decorados también pueden ser expresionistas: escenarios creados de manera artificial para “sugerir una sensación plástica en convergencia con la dominante psicológica de la acción” (Martin, 2002, p. 71).

Una vez revisadas las definiciones teóricas, procederemos a confrontar los conceptos expuestos en este primer capítulo con los fragmentos de la película *Trainspotting* (1996), la cual constituye el objeto de estudio

Capítulo II

Análisis semiótico de la película *Trainspotting*

Tras definir los conceptos teóricos sobre la base de los cuales se desarrollará la interpretación de la película, se considera necesario delimitar las escenas del filme en donde se representa la ejecución de métodos de intoxicación para evadir la realidad por parte de los personajes. Aunque la temática principal del largometraje es el uso de estupefacientes y su efecto en sus usuarios, la narrativa planteada también ahonda en conceptos filosóficos y narrativos que se relacionan con el segmento teórico de este trabajo.

Los personajes de la película, alejados de la vida social, consumen drogas con el fin de sobrevivir a la realidad a la que se ven enfrentados: un mundo que los rechaza y margina. Este contexto presentando en la película se alinea fuertemente con los conceptos de Walter Benjamin (1989), quien afirma que el individuo, incapaz de lidiar con los problemas del día a día, recurre a un estado de intoxicación.

Para evidenciar los momentos en los que la narrativa de la película recurre al concepto planteado por Benjamin (1989), se procederá realizar un análisis semiótico de las escenas basado en el texto *El Lenguaje del Cine* (2002), de Marcel Martin. Dicho análisis incluirá una revisión de los colores, la música, los diálogos, y las acciones que se desarrollan en diversas escenas.

Como se mencionó en el primer capítulo, la presente disertación se limitará a escoger los rasgos semióticos más significativos para cada escena. Los segmentos seleccionados serán analizados ordenadamente, en relación con la sintaxis de su aparición en el largometraje.

1. *Trainspotting*: síntesis general

Trainspotting gira en torno a un grupo de amigos adictos a la heroína, retratando sus turbulentas vidas en los suburbios de Edimburgo. Los personajes a menudo chocan con otros,

víctimas de su dependencia de las sustancias por su afán de alejarse de las injurias que enfrentan en la vida del ámbito social. La historia es narrada por Mark Renton, un heroinómano que desea dejar de consumir y retomar su vida.

La película nos ofrece un pequeño catálogo de personajes, en el que el predominante es Mark Renton, que actúa como el narrador de la historia, quien desea e intenta dejar de consumir heroína solo para recaer numerosas veces. La película también nos presenta a Sick Boy, el amigo más antiguo de Mark, un individuo sin escrúpulos, el cual es presentado como un tipo de individuo en quien Mark se pudo haber convertido de haber carecido de moral alguna.

Junto a ellos está Spud, inocente y dócil; Tommy, el personaje más sano de la pandilla, deportista y con novia, que mantiene una vida estable, incluso presionando a sus amigos para que dejen atrás su adicción; y Begbie, un violento psicópata, quien a pesar de que tampoco consume heroína, posee sus propios vicios, que incluso llegan a ser aún más brutales.

La película retrata los amorales esfuerzos de los personajes por conseguir heroína y las situaciones tragicómicas a las que se ven expuestos. A pesar de que la película está cargada de dosis de humor negro, con eventos o acciones que pueden provocar risa a más de uno, el contexto trágico y oscuro que rodea constantemente a los personajes no es fácil de olvidar. La angustia de la adicción es una constante a lo largo del filme y tanto su uso como su ausencia pesan colosalmente en el desarrollo de la historia, con numerosas escenas describiendo visualmente el horror y la desesperación que agobian principalmente a Renton cada vez que se ve separado de la heroína.

2. Choose Life

El inicio de la película es una de las escenas más famosas y recordadas de *Trainspotting*. El monólogo inicial de la película nos introduce a la temática del filme y anticipa el ritmo del largometraje en el que el espectador se verá inmerso durante las siguientes horas: rápido y en constante movimiento.

2.1 Enlaces

Durante la escena se pueden apreciar varios cortes en seco de los personajes, entre Renton y Spud corriendo de la Policía, el grupo de amigos jugando fútbol y Renton, de nuevo, fumando dentro del apartamento de la Madre Superiora. Considerando la temática de la película y el monólogo que Renton comunica al público en voz en *off*, hay un enlace en específico que capta la atención del espectador; cuando Renton es golpeado por la pelota, cae, pero antes de llegar al suelo de la cancha, aterriza en el apartamento de la Madre Superiora.

2.2 Metáforas

Trainspotting (1996) está estructurada a partir de numerosos contenidos metafóricos y muchas de las escenas esconden planos de significación más profundos que el que se presenta en pantalla. En palabras de Martin (2002), la imagen implica más de lo que explica, y en este filme la escena inicial no es la excepción.

La escena se abre con Renton y Spud escapando de los policías, quienes los persiguen tras cometer un robo. Los dos personajes se encuentran corriendo por las calles de Edimburgo en presencia de todos los transeúntes que se encuentran en el lugar, el cual parece bastante transitado, al ser una zona comercial.

2.3 Música

Marcel Martin (2002) postula que la música es uno de los recursos más poderosos dentro del cine, capaz de elevar la profundidad y relevancia de una escena. El momento en el que se introduce a la música o la selección musical escogida, dependerá mucho de la función que el director pretende otorgar a este recurso.

La escena inicial de *Trainspotting* es recordada por el uso de *Lust for Life* (1977), de Iggy Pop, cuya melodía brinda ritmo a la introducción de los dos personajes, quienes entran en escena corriendo al ritmo de la canción. El tono enérgico y rápido de la música no solo marca el ritmo de la escena, sino que define rítmicamente toda la película, una en donde la velocidad es el fundamento de la acción narrativa.

2.4 Diálogo

Al igual que la novela en la que se basa el filme, los diálogos, tanto en la narración en *off* como en una conversación entre personajes, están escritos en un léxico coloquial, propio de la Escocia de 1980. El uso de este lenguaje realista permite una comunicación más explícita y natural con el espectador (Martin, 2002).

Elige la vida. Elige un empleo. Elige una carrera. Elige una familia. Elige un televisor grande que te cagas. Elige lavadoras, coches, equipos de compact disc y abrelatas eléctricos. Elige la salud, colesterol bajo y seguros dentales. Elige pagar hipotecas a interés fijo. Elige un piso piloto. Elige a tus amigos. Elige ropa deportiva y maletas a juego. Elige pagar a plazos un traje de marca en una amplia gama de putos tejidos. Elige bricolaje y preguntarte quién coño eres los domingos por la mañana. Elige sentarte en el sofá a ver tele-concursos que embotan la mente y aplastan el espíritu

mientras llenas tu boca de puta comida basura. Elige pudrirte de viejo cagándote y meándote encima en un asilo miserable, siendo una carga para los niños egoístas y hechos polvo que has engendrado para reemplazarte. Elige tu futuro. Elige la vida... ¿pero por qué iba yo a querer hacer algo así? Yo elegí no elegir la vida: yo elegí otra cosa. ¿Y las razones? No hay razones. ¿Quién necesita razones cuando tienes heroína? (Boyle, 1996)

El monólogo carece de cualquier estructura o palabra sofisticada propia de la sociedad casi aristocrática de la sociedad escocesa y tampoco es una divagación abstracta de la temática tocada por Renton. Este monólogo es una epifanía coloquial exclamada por Renton, directa y concisa, precisa y cruda.

3. “No hay teoría para explicar un momento como este”

Una gran parte de los eventos de la película tienen lugar en el apartamento de la Madre Superiora, el proveedor de heroína de los protagonistas. Todos ellos conforman un *ghetto*, aislados y marginados, en el cual se deslindan de la urbe y su sociedad, para enfocarse en las distracciones de una abstracción literal por medio de la droga. Con la mirada perdida y una mente apagada, cada uno de los personajes se encuentra sumido en su propia realidad, una que se ve interrumpida por una consecuencia colateral, representada por una de las escenas más crudas del filme, pero que revela la importancia del entorno precarios en que estos personajes viven: la muerte de la bebé, Dawn.

3.1 Tipo de Plano

La cámara nos presenta un primer plano del rostro de Allison gritando de manera desgarradora, y podemos captar detenidamente la angustia, el dolor y la ansiedad que componen

su dolorida y descompuesta expresión. La lente encuentra eventualmente al resto de personajes, que despiertan de su trance tóxico, uno en el que han estado inmersos durante ya varios días. La cámara muestra un pequeño segmento donde se enfoca el despertar individual de cada uno de ellos, resaltando sus facciones y emociones.

3.2 Movimientos de la Cámara

Aunque existen numerosos tipos de *travelling* (Martin, 2002), cada uno con su propio significado, el *travelling* hacia adelante es el escogido para esta escena. Presenta una introducción al mundo donde la acción se desarrolla, la descripción del espacio material y el relieve de un momento dramático.

La cámara en *travelling* inicia en el pasillo del apartamento con dos puertas al final inmueble en bifurcación. La falsa tranquilidad se ve interrumpida por Allison, quien rompe el silencio con gritos desgarradores y alienta a la cámara a seguirla. También se recurre al *travelling*, esta vez de manera lateral, cuando se muestra el cadáver de la bebé, aún en su cuna.

3.3 Color

Los colores no solo aportan a la estética de los escenarios de una película, también profundizan en la psique de los personajes o resaltan la temática de las acciones que suceden en la historia, haciendo énfasis en la presencia de emociones o sucesos (Martin, 2002).

En la escena se hace uso de un constante contraste de colores a medida que las acciones se desarrollan. El azul presenta una atmósfera fría y peligrosa para luego ser reemplazada por una serie de colores pastel apagados, que conectan fuertemente con el escenario decadente en el que se encuentran los personajes. Estos colores apagados también se relacionan fuertemente con la muerte de Dawn, y presentan un ambiente sumamente lúgubre, sin emoción positiva alguna.

3.4 Enlaces

Como se mencionó previamente, las películas hacen uso de enlaces y transiciones para mantener la historia en movimiento (Martin, 2002). La analogía de contenido dinámico es una de ellas, la cual se basa en el movimiento análogo de los personajes y objetos.

En el filme, Mark Renton, después de la audiencia, se encuentra tomando unas copas con sus amigos; sin embargo, el protagonista sale del bar inmediatamente, con el propósito de visitar a la Madre Superiora, para ser provisto de heroína. Renton camina sobre el filo del muro del patio trasero del bar, indeciso sobre su próxima decisión. Cuando salta, la narración sufre una transición y presenta a Renton aterrizando en el apartamento de la Madre Superiora.

3.5 Metáforas y Símbolos

Como se ha dicho, Marcel Martin (2002) afirma que toda imagen implica más de lo que explica. Los símbolos de una película pertenecen a la acción que se desarrolla en el filme, ya sea para brindar o acentuar un mayor significado a los acontecimientos. Cada gesto o acontecimiento dentro del fotograma posee un propósito más profundo que el que se muestra a simple vista.

La escena que la muerte de la niña posee dos, y ambos visibles cuando se revela que Dawn ha muerto. La toma nos revela el cuerpo de la infante aún en su cuna, y los barrotes del mueble recuerdan a una jaula. Cuando Sick Boy se acerca a ver el cuerpo de su hija, se puede ver a sus espaldas un *graffiti* que emula a los dibujos forenses que se pueden ver en escenas de crímenes.

3.6 Música

La canción *Sing* (1991), de la banda británica Blur, empieza a sonar y marca el ritmo de los protagonistas que corren y escapan de las fuerzas de la ley, tras cometer un robo para financiar sus vidas heroinómanas. Como voz en *off* se puede escuchar a Renton, quien trata de

justificar la muerte de la bebé como un daño colateral de la vida que viven. En este caso la música también posee una función lírica, ya que *Sing* narra cómo la voz lírica se siente indiferente e insensible con todo lo que sucede a su alrededor, muy similar a lo que ocurre con la psique del protagonista.

No solo murió el bebé ese día. Algo dentro de Sick Boy se perdió y nunca regresó. Parece que él no tenía ninguna teoría para explicar un momento como este, tampoco yo. Nuestra única respuesta fue continuar y joder todo. Apilando miseria sobre miseria. Acumulándola en una cuchara y disolviéndola con una gota de bilis, inyectándolo en una apestosa, purulenta vena y lo hacíamos todo de nuevo. Siguiendo adelante, consiguiendo, saliendo, robando, hurtando, jodiendo a la gente. Impulsándonos nosotros mismos con ansiedad hacia el día en que todo saldría mal. Porque no importa cuanto acumules, o cuanto robes, nunca tendrás suficiente. No importa cuánto llevas saliendo y robando y jodiendo gente, siempre necesitas levantarte y hacer todo de nuevo. Tarde o temprano, esto tenía que suceder. (Boyle, 1996)

4. Un Día Perfecto

Tras saltar la pared y haberse alejado de sus amigos, Renton se dirige al apartamento de la Madre Superiora para poder obtener un *hit* de heroína, para “soportar este largo día” (Boyle, 1996). Este razonamiento que profesa Renton para justificar su necesidad de inyectarse heroína es una proyección directa de los conceptos que Benjamin (1989) nos habla en el primer capítulo. El ser humano, incapaz de soportar la realidad, se ve obligado a encontrar maneras de evadirla a través de la intoxicación.

4.1 Movimiento de la Cámara y Angulo de Toma

Esta escena de *Trainspotting* es mayormente recordada por el brillante uso de la cámara durante el segmento en el que Renton se hunde en la alfombra del apartamento. Se presenta en escena una perspectiva visual única y da la impresión, gracias a los bordes de la alfombra que cumplen una función de márgenes en el plano, que tanto Renton como el espectador se encuentran en un ataúd.

De acuerdo con Martin (2002), la cámara, en este caso, expresa subjetivamente la visión de un personaje en movimiento, ya que durante todo el trayecto de Renton, desde su sobredosis en el apartamento hasta su llegada al hospital, es posible ver su punto de vista dentro de aquella posición. Dependiendo de cómo sean usados, los ángulos de toma pueden adquirir un significado psicológico (Martin, 2002). Durante los fotogramas en los que la cámara toma la posición visual de Renton envuelto en la alfombra, se practica un prolífico uso de planos inclinados, que representan ansiedad y malestar.

4.2 Vestuario

El vestuario dentro del filme es tan importante como el color o la iluminación, Martin (2002) afirma que la ropa que llevan los personajes puede construir o al menos resaltar la personalidad y la caracterización de los personajes exhibidos en pantalla. La forma de vestir de alguien dice mucho sobre él o ella. En este caso, la vestimenta tiene una función simbólica, en la que los trajes tienen el objetivo de proyectar simbólicamente las emociones o el *status* social de los personajes (Martin, 2002).

En la película, la vestimenta de los personajes puede pasar desapercibida por la vertiginosa sucesión de los acontecimientos en los que participan, pero en un análisis mucho más a detalle el espectador puede observar cómo los protagonistas usan usualmente ropa que proyecta

simplicidad, precariedad y pobreza. Tal y como Benjamin (1989) afirma los personajes de *Trainspotting* (1996) desconocen sobre moda por su distanciamiento con la sociedad. A pesar de esto, en varios puntos de la película, cuando entran en contacto con la sociedad, los personajes hacen uso de vestimentas muy elegantes o formales, como si este fuese su camuflaje.

Dentro de esta escena, Renton usa un vestuario formal, casi como si fuese un traje de oficina, lo cual funciona como una contradicción muy notoria con el lugar donde se encuentra y las acciones que realiza. A medida que la escena avanza, la vestimenta de Renton también cambia. En el primer fotograma, Renton está vestido de manera correcta, hasta la corbata se encuentra muy bien colocada, pero al terminar el segmento, todo su atuendo se ha visto alterado, un resultado de la sobredosis que acaba de experimentar.

4.3 Color

El rojo es el color predominante durante la secuencia. Se encuentra como una constante en el transcurso de ella y puede ser observado en el cuarto de la Madre Superiora, el cual se encuentra iluminado en su totalidad de rojo, y luego en la alfombra, en la cual Renton se hunde durante su sobredosis y que lo acompaña hasta el hospital, donde el rojo vuelve a aparecer tanto en la entrada de emergencias como en la camilla en la que es transportado. El rojo, a lo largo de la película, tiene una connotación de peligro, y muy ligada al abuso de los estupefacientes.

4.4 Símbolos y Metáforas

Siguiendo las afirmaciones de Martin (2002), cada imagen implica más de lo que explica, y dentro de la presente escena hay varios símbolos visuales escondidos a simple vista, sobre todo por su fugaz presencia en pantalla.

Hay un símbolo en específico que brinda peso a la escena, y aparece cuando Renton es arrastrado por las gradas hacia la calle. Como el espectador visualiza la escena desde la

perspectiva del protagonista, se puede apreciar que en el pasillo está escrito *hard times*, traducido como “tiempos difíciles”, y que posee ahora un significado más profundo dadas las condiciones en las que el personaje se ve envuelto.

Durante esta secuencia también se presenta una metáfora; una vez que la Madre Superiora ha arrastrado con éxito a Renton hacia la calle, una ambulancia pasa muy cerca de ellos, pero no lo suficiente como para ver a Renton. Es una metáfora ideológica, la cual según Martin (2002) postula que su objetivo es crear conciencia en el espectador y hacerlo reflexionar sobre problemas sociales. La distancia física que ha impedido a la ambulancia ver a Renton, representa el distanciamiento de la sociedad con respecto a los adictos, que aparecen como seres invisibilizados por la comunidad. Este fenómeno provoca que la ayuda no llegue a él.

4.5 Música

La música es probablemente el elemento semiótico más importante de esta escena. Sobre la base de las palabras de Martin (2002), la función lírica de la música refuerza y profundiza el dramatismo impuesto en la escena. El filme hace uso de *Perfect Day* (1972), del cantante Lou Reed, y la letra de la canción va de la mano con los sucesos presentados.

La canción puede parecer una contradicción al aparecer en esta escena, ya que el autor canta sobre un día perfecto, un día feliz que pasó con la persona que ama, en yuxtaposición con Renton, sufriendo una sobredosis de heroína y arrastrado por las gradas como si fuese un muñeco de trapo, para luego ser abandonado a su suerte en la acera de un hospital.

Este momento musical nos acerca a las teorías revisadas en el primer capítulo, en las que se plantea que la intoxicación es usada como un modo de evasión de una situación difícil (Benjamin, 1989), una salida de emergencia de la realidad. En este caso, la sobredosis es el modo de evitar la conciencia de la existencia misma.

5. No Existe tal Cosa como “Sociedad”

Después de la sobredosis de heroína, la muerte de la bebé, y su prueba de VIH, Mark Renton se encuentra limpio de cualquier sustancia ilícita. Ha superado la adicción. Decide entonces salir de Escocia y tratar de encontrar un camino y un propósito a su vida, por lo cual viaja a Londres, donde empieza un trabajo en una oficina de bienes raíces.

5.1 Tipo de plano

Esta escena nos transporta a la capital británica, mediante un corto montaje de planos generales de la ciudad, en el que se presentan numerosas localidades turísticas y se enfocan los transeúntes de la urbe.

A pesar de la ausencia de Renton durante este fugaz montaje, también se puede percibir que el entorno donde ahora se mueve el protagonista lo ha engullido. En palabras de Martin (2002), el paisaje lo ha absorbido.

Hay varios primeros planos de civiles a lo largo del montaje, y en todos se explora un sentimiento de felicidad o de calma, y los fotogramas que analizan detenidamente el rostro de Renton parecen indicar que él también se encuentra calmado y a gusto en esta nueva atmósfera.

5.2 Vestuario

Al contrario de la vestimenta usada por Renton en el apartamento de la Madre Superiora, aquí el vestuario elegido por el protagonista corresponde a los estándares de la sociedad. Con un impecable traje, Renton parece haberse acoplado a la cotidianidad londinense.

En anteriores segmentos, cuando el personaje hacía uso de este código de vestimenta, tanto él como el espectador sabían que era mero camuflaje, pero en esta escena Renton afirma sentirse cómodo con su nuevo estilo de vida: “Por primera vez en mi vida adulta, estaba casi contento” (Boyle, 1996).

5.3 Decorado

Los decorados pueden hacer mucho más que simplemente ubicar a los personajes en una situación geográfica. Martin (2002) postula que la decoración puede representar simbólicamente la psicología de las personas o las emociones que la narrativa trata de proyectar en la audiencia.

Londres es un entorno completamente diferente a los espacios escoceses en los cuales los personajes se han visto presentes. Mientras que el apartamento de la Madre Superiora o el Peor Baño de Escocia son siempre presentados como lugares sucios y en constante deterioro, Londres es presentado como una atmósfera llena de vida y serenidad.

5.4 Color

El color durante este segmento contrasta mucho con otras escenas de la película. Mientras que el rojo o los colores neón son los matices predominantes en las escenas previamente analizadas, aquí el blanco y los tonos pastel claros y limpios son los colores que se encuentran en el escenario.

Londres es un entorno completamente diferente y hasta los tonos lo reafirman; en este lugar no hay una tristeza latente, ni un peligro que advertir a simple vista, y por eso sus colores son distintos. Los establecimientos denotan orden y hasta el negro de la vestimenta provoca un contraste elegante con los blancos del entorno. Los colores tienen un sentido psicológico y emocional en la narrativa (Martin, 2002).

6. Mirando Hacia Adelante, el Día de tu Muerte

El final de la película marca un nuevo comienzo para Renton. Tras haber alcanzado su meta y conseguir la bolsa con el dinero, el grupo de amigos se refugia en un hotel a la espera de su siguiente movimiento. Renton, tras haber fracasado numerosas veces en abandonar aquel estilo de vida, encuentra una salida de esa fantasía.

6.1 Tipo de Plano

Los últimos segundos de la escena nos muestran un primer plano de Renton quien, tras haber robado el dinero de sus amigos, decide abandonar Escocia. Tal y como afirma Martin (2002), el primer plano permite al espectador visualizar las expresiones de los personajes y las emociones que los rostros proyectan. Inicialmente, Renton muestra una mirada perdida, una mezcla de culpa y confusión donde aún duda sobre lo que acaba de hacer, pero a medida que avanza, una sonrisa aparece en su rostro: ha salido victorioso.

6.2 Metáforas

Al igual que el resto de escenas previamente analizadas, la última escena de *Trainspotting* (1996) está cargada de metáforas o símbolos que esconden un sentido más profundo del que aparentan (Martin, 2002). Al inicio del segmento, Renton se despierta en la habitación y se dirige al lavabo donde toma un vaso con whisky y lo vacía, para luego llenarlo de agua. Este sutil gesto cobra mucha más importancia a sabiendas de lo que Renton está a punto de hacer. El whisky representa su vida hasta ese momento, una vorágine de drogas y vicios, pero al momento en el que lo llena de agua, un líquido puro y necesario para el cuerpo humano, Renton empieza a desprenderse de su antigua realidad y se encuentra listo para embarcarse en una nueva.

Tras salir del hotel con el dinero robado, Renton cruza un puente. Esta caminata no presenta solo a Renton huyendo del hotel hacia un lugar diferente y nuevo, es la transición definitiva de Renton lejos de sus amigos, las drogas, lo ilegal, hacia otra realidad. El puente es el canal entre ambos mundos.

6.3 Música

De manera similar al resto de canciones que aparecen en la historia, *Born Slippy* (1996) de los británicos Underworld, marcó un hito en la cultura *pop*, gracias a *Trainspotting* (1996). La

canción “interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión de la tonalidad humana del episodio” (Martin, 2002, p. 136).

El tema empieza con una melodía muy calmada y tranquila, que puede reflejar cierto paralelismo con los efectos de la heroína o la actitud dubitativa de Renton sobre lo que va a hacer. A medida que la escena progresa, el ritmo aumenta gradualmente, da a entender que Renton está seguro de sus acciones y no duda en ningún momento sobre seguir adelante con su plan.

6.4 Diálogos

La escena final es una clara contraposición con la que inicia la película. Al comienzo del filme, Renton comunica un monólogo donde critica fuertemente al estilo de vida cotidiano, haciendo énfasis en que la vida es innecesariamente complicada, pero, al terminar la historia, Renton tiene otra perspectiva sobre la realidad y observa la sociedad con otros ojos.

Manteniendo la voz en *off* usada durante todo el filme como el pilar narrativo de la historia, y tras justificar su decisión de robar el dinero de sus amigos, Renton le afirma al espectador su decisión de abandonar aquella vida de excesos y drogas y su deseo de reintegrarse a la sociedad. Manteniendo los conceptos de Walter Benjamin (1989), Renton deja atrás una forma de intoxicación que era ilegal y totalmente rechazada y las reemplaza por otras que son aceptadas en el ámbito social.

Me lo he justificado a mí mismo de todas las maneras. Que no era para tanto, solo una pequeña traición, o que nuestras vidas habían ido por caminos cada vez más distintos, ese tipo de cosas. Pero afrontémoslo, le di el palo a mis supuestos colegas. A mí Bergbie me importaba una mierda, y Sick Boy, él me habría hecho lo mismo si

se le hubiese ocurrido primero, y Spud, bueno, vale, lo sentí por Spud, él nunca le hizo daño a nadie. Entonces, ¿por qué lo hice?. Podría ofreceros un millón de respuestas, todas falsas. Lo cierto es que soy una mala persona, pero eso va a cambiar, yo voy a cambiar. Es la última vez que hago algo así. Ahora voy a reformarme y dejar esto atrás, ir por el buen camino y elegir la vida. Estoy deseándolo, voy a ser igual que vosotros. El trabajo, la familia, el televisor grande que te cagas, la lavadora, el coche, el equipo de compact disc y el abrelatas eléctrico, buena salud, colesterol bajo, seguro dental, hipoteca, piso piloto, ropa deportiva, traje de marca, bricolaje, teleconcursos, comida basura, niños, paseos por el parque, jornada de nueve a cinco, jugar bien al golf, lavar el coche, jerseys elegantes, navidades en familia, planes de pensiones, desgravación fiscal... ir tirando mirando hacia delante hasta el día en que la palmes. (Boyle, 1996)

Una vez analizados semióticamente los fragmentos escogidos del filme para el desarrollo del trabajo de disertación, procederé a realizar una interpretación personal de la película *Trainspotting* (1996), vinculando los conceptos teóricos de los autores citados y el análisis semiótico previamente realizado, en diversos contextos y perspectivas sociales, psicológicas y estéticas.

Capítulo III

Interpretación de la película *Trainspotting*

Se han determinado y analizado los elementos semióticos que conforman la película *Trainspotting* (1996). Queda por elaborar una una interpretación objetiva y personal los mensajes que se comunican en el filme, en sus niveles connotativos, examinados semióticamente y expresados en el discurso interpretativo, en el cual se resaltarán y relacionarán los elementos explícitos e implícitos presentes en la obra cinematográfica que fueron previamente analizados. El capítulo constituye una propuesta personal del tema de la disertación, apoyada en el análisis de la película, donde los conceptos teóricos y semióticos convergen, dando paso a un discurso propio de los sentidos latentes en la historia narrada en el filme de Danny Boyle.

Con el fin de lograr una interpretación centrada de los temas que componen este trabajo de disertación, he decidido que el tercer capítulo se divida en tres segmentos: una interpretación visual, donde se reflexionará sobre elementos como el color, metáforas, vestimenta y entornos. Una interpretación verbal que tratará elementos auditivos, como los diálogos, sus contextos, las interacciones verbales entre los personajes y el narrador. La comunicación no verbal, a pesar de no ser auditiva, se tomará en cuenta dentro de este segmento, debido a que es un canal de comunicación entre los personajes y el espectador. Existen otros códigos, como la música, que no entran en ninguno de estos grupos, pero que de todas maneras serán analizados aparte. Finalmente, desarrollará un último segmento para plantear el mensaje que la película engloba. Es aquí donde las ideas sobre el sentido de la adicción expuestos en el primer capítulo se conectarán de manera más evidente con la narrativa de la película. Los elementos teóricos y semióticos recolectados a lo largo de este trabajo son herramientas que aportan a la configuración de un discurso mucho más significativo, tanto en lo comunicativo como en el aspecto crítico.

1. Interpretación visual de las escenas de la película

1.1 *El Mundo de Trainspotting*

La ciudad de Edimburgo es el lugar donde *Trainspotting* (1996) transcurre durante la mayor parte de la historia. Representado como un suburbio casi olvidado por el resto del mundo, la ciudad desempeña un papel importante en cuanto a la construcción mental de los protagonistas y el porqué de sus decisiones. Edimburgo es presentado como un panorama desolado: un terreno casi baldío donde el hedonismo y el vicio abundan. La ciudad es una especie de *ghetto* colosal, que aprisiona a sus ciudadanos y los mantiene cautivos sin que ellos mismos lo sepan. Durante uno de los momentos catárticos de Renton, el protagonista afirma que ser escocés es lo peor del mundo y denigra totalmente su nacionalidad y su país, tachándolo de ser lo más bajo de lo bajo.

Como todas las grandes ciudades del mundo, Edimburgo está dividido por sectores, algunos más privilegiados que otros, acentuando aún más la gran diferencia social en la que las personas se ven inmersas, y aún así parece que ambos mundos se ven indisolublemente mezclados: a pesar de que Sick Boy pertenece al *ghetto* de los rechazados por la sociedad, nada le impide acercarse a un colegio privado para ofrecer a Diane trabajar para él, o cuando Diane encuentra a Spud recostado en la acera en un trance evidentemente provocado por el uso de estupefacientes.

Aunque ya en sí mismo el filme posee una paleta de colores muy apagados, la sombría Edimburgo está sumida en una constante oscuridad, los tonos pasteles muertos, grises y cafés, solo proyectan aún más pesimismo y decadencia al espectador.

Un gran contraste a la decaída Edimburgo es Londres, la capital de Inglaterra, la cual aparece dentro del filme como una gran urbe llena de vida y acción, a diferencia de la ciudad escocesa donde la mayoría del ruido y el movimiento provenían de discotecas o bares. Londres está inundada de personas trabajando, riendo, o haciendo turismo. Londres viene a ser una

completa antítesis, no sólo de Edimburgo, sino también de la filosofía inicial: la sarcástica *Choose Life*, que engloba la trama del filme. El monólogo inicial es un grito de rebeldía por parte de Renton y compañía en contra del mundo que los rodea, del sistema capitalista y mundano que se cierne sobre todos. Mientras el resto de personas han decidido seguir una vida normal, formando parte del sistema, Renton ha decidido tomar un camino distinto: ser un heroinómano.

Pero está fuera de discusión que uno de los lugares más visitados por el grupo de amigos es el apartamento de la Madre Superiora. Este escenario es aún más absurdo que toda la ciudad en conjunto, y es la máxima representación de la perspectiva de la vida, de la sociedad y de las ideas que los protagonistas piensan y afirman a lo largo del filme: sin televisión, camas, ropa, responsabilidades o contacto con el mundo exterior. Un refugio totalmente desconectado del resto del planeta Tierra.

Este espacio físico se asemeja a la definición de no-lugar de Marc Augé (2000), que lo establece como un terreno caracterizado por la ausencia de cualquier vestigio de civilización. De igual manera, este no-lugar está relacionado con la filosofía de Charles Baudelaire (1987), quien conceptualiza la existencia de los paraísos artificiales como un espacio mental, creado por los efectos del constante uso de estupefacientes. El apartamento de la Madre Superiora puede ser considerado un refugio para Mark Renton; su propio paraíso artificial materializado y aislado de la sociedad y el mundo real.

1.2 La Moda de un Adicto

Como mencioné con anterioridad, el vestuario cumple un papel importante dentro del mensaje implícito que ofrece la película. Aunque aparentemente no presenta ninguna importancia en cuanto a la historia, no la impulsa, ni la maneja, el modo de vestir de los personajes proyecta muchísimo sobre lo que se dice entre líneas (Martin, 2002).

El estilo utilizado por los personajes va de la mano con la época en la cual se desarrollan varios eventos de inconformidad social y protesta, donde las bandas de punk y rock criticaban al estilo de vida conservador británico, referenciado en el rechazo que Renton y compañía profesan hacia la sociedad convencional. Renton es visto varias veces con ropa apretada o de tallas menores, dejando ver su torso o brazos, rompiendo con la estética tradicional de usar ropa que calce correctamente. Esta expresión de constante rebeldía evoca a la filosofía de Benjamin (1989) quien sostiene que las relaciones de producción y consumismo, cada vez más presentes, atentan contra todo aquello que vuelve ‘especial’ a cada acción u objeto. Estos pequeños actos de rebeldía se resisten a la sociedad tecnificada y materialista.

Durante varios segmentos de la película, donde Renton y su grupo de amigos deben acudir a lugares concurridos, se los puede ver usando ropa convencional; corbatas, gabardinas, camisas, y pantalones de vestir, como si fuese una especie de disfraz para poder encajar con una sociedad de la que no forman parte.

Cuando Renton sufre de una sobredosis de heroína, se puede observar detenidamente cómo su vestimenta se va desmoronando a lo largo de la escena; cuando se presenta en la audiencia en contra de Spud y él, el protagonista viste un traje muy formal, que va acorde con la apariencia que debe mantener ante el juez, pero una vez que huye del bar y visita el apartamento de la Madre Superiora para un *hit* de heroína, su transformación se inicia: pierde la chaqueta, su corbata se desajusta y cuando llega al hospital, su camisa ha sido abierta por completo.

Esta metamorfosis es un prueba de que a pesar de todos los deseos e intentos de Renton por abandonar la heroína y formar parte de la sociedad convencional, eventualmente se ve arrastrado una y otra vez al mundo subterráneo que también ha llegado a aborrecer.

1.3 Lo que se Dice entre Líneas

1.3.1 El Peor Baño en Escocia

Probablemente uno de los segmentos más famosos de la película, el peor baño de Escocia es una escena digna de ser parcialmente estudiada en este trabajo de titulación. Tras uno de sus numerosos intentos por desintoxicarse, Renton decide buscar un *hit* de heroína, pero simplemente logra obtener un par de supositorios anales que funcionarán como un sustituto a su preciada droga. El efecto es casi inmediato, y Renton se ve en la necesidad de ir al baño, pero incapaz de llegar a su hogar, se ve obligado a usar el hediondo retrete de un bar. Una vez ahí, el protagonista se da cuenta que los supositorios se han caído y no puede permitirlo.

Renton se sumerge, literalmente, dentro del inodoro en busca de sus supositorios, dando paso a una de las escenas más simbólicas y bizarras del filme.

A medida que el adicto se sumerge por completo dentro del inodoro, a pesar de toda la suciedad del retrete, el protagonista no se encuentra ante un paisaje sucio lleno de estiércol, sino en un lago claro y sumamente limpio, donde no existe ruido ni caos, tal y como postula Baudelaire (1987) quien afirma que los paraísos artificiales son no-lugares donde el individuo puede encontrar paz y serenidad. El peor baño de Escocia es la representación visual de uno de los paraísos artificiales de Renton.

Durante toda la película, la degradación se mantiene externa al protagonista, pero logra penetrar profundamente en sus amigos. La muerte de Dawn afecta a todos, pero solo mantiene un efecto duradero en Allison y Sick Boy. El hecho de que Tommy contraiga VIH (y se degrade físicamente) tras un breve tiempo consumiendo heroína, al contrario de Renton quien ya lleva varios años compartiendo agujas durante su adicción, es un indicio más de la impunidad que acarrea Renton durante su vida.

1.3.2 La Aguja y la Sangre

Momentos antes de que Renton sufra la sobredosis de heroína en el apartamento de la Madre Superiora, la cámara se concentra en mostrar explícitamente la aguja ingresando en su vena y sustrayendo su sangre. Esta acción, que parece completamente banal y un procedimiento rutinario de un adicto, realmente implica un mayor significado.

Como bien sabemos, el cuerpo humano posee un gran número de venas y arterias indispensables para el funcionamiento del organismo y en ellas se pueden encontrar litros y litros de sangre, la cual cumple numerosas funciones, como, principalmente, mantener vivo al ser humano. La aguja no está sustrayendo sólo su sangre, también sustrae su vida.

También, al final de la película, después de que Renton ha robado el dinero de sus amigos y huye del hotel, lo vemos cruzar un puente que conecta dos distritos de la ciudad, separados por un río. Esta transacción no es solo física, sino también mental y hasta cierto punto, espiritual, proyectando que Renton no solo está caminando de un distrito a otro, sino también una concepción de la vida a otra completamente diferente.

1.3.3 Color

Como mencioné en capítulos anteriores, *Trainspotting* (1996) es un filme donde los colores pastel y otros pigmentos de tonalidades grisáceas dominan. Dado que los eventos del filme son presentados a través del punto de vista de Renton, los colores que lo rodean son un elemento más de la perspectiva que el protagonista tiene sobre las personas, la sociedad, y el mundo en general.

Si el monólogo inicial, *Choose Life*, no fuera suficiente, las numerosas acciones cometidas y pensamientos que Renton comparte al público durante toda la película, acentúan su rechazo a las convenciones sociales y su cínica y pesimista forma de ver el universo y su propia existencia. Renton fue moldeado a base de Roquentin, el protagonista de *La Náusea* (1938),

quien comparte muchas de las características psicológicas del personaje principal de *Trainspotting* (1996). Su asco y disgusto hacia todo lo que lo rodea se ve reflejado en los colores que sus ojos llegan a ver.

La película también cuenta con la utilización de colores vivos, los cuales a pesar de no contar con el mismo tiempo en pantalla que los pigmentos pasteles, tienen un mayor peso metafórico y simbólico dentro del filme. Y es que estos colores aparecen en secuencias que traen una gran carga narrativa. La película contiene diversas secuencias explícitas, algunas bastante crudas y reales, y otras que rozan la abstracción surrealista, pero ambas están ligadas al consumo de estupefacientes, en especial al uso de la heroína.

Los colores claros aparecen antes o durante de estas secuencias; como el rojo o el neón, cuya presencia en pantalla simboliza peligro o penumbra, con el rojo siendo el predominante durante la sobredosis de Renton y el neón al inicio de la desgarradora escena donde se revela que Dawn ha fallecido.

No obstante, no todos los colores vivos tienen connotaciones negativas; en la primera parte de la película, cuando Renton decide tomar supositorios a falta de heroína e inmediatamente necesita ir al baño para defecar, Renton se zambulle dentro del inodoro, en un esfuerzo por recuperar dichos supositorios. Al sumergirse por completo en el agua, el protagonista es transportado a un lago cristalino de un fuerte color azul, y a pesar que este pequeño segmento también está directamente relacionado con el consumo de drogas (al haber tomado supositorios), estos breves segundos proyectan paz y tranquilidad, como si este trance acuático fuese un momento de serenidad para el caótico personaje.

2. Interpretación Auditiva de las Escenas

2.1 ¿Qué tanto Podemos Confiar?

La película es narrada enteramente por Mark Renton, y dado que vemos el filme a través de sus ojos, también sentimos lo que él siente. La película no es imparcial, y eso se debe al narrador al que el espectador se ve enfrentado: un recuento de los sucesos muy personal. Es verdad que las acciones presentadas en pantalla muestran mucho sobre los personajes y sus psiquis, pero estamos inevitablemente limitados a la perspectiva del protagonista.

A pesar de que Renton cuenta un honesto relato sobre los eventos del filme, su narración es subjetiva y no es del todo veraz; el protagonista controla las imágenes presentadas al público y la manera en la que el resto de personajes son representados. Incluso, muchas de las escenas provienen de su imaginación, ya sea por su adicción a la heroína o dado al grado de desconexión que tiene con el mundo.

Sin importar cuán trágicos o cómicos lleguen a ser ciertos segmentos del filme, el tono de voz narrativo de Renton se mantiene exactamente igual. La ausencia de emociones durante la narración es una prueba más de la completa falta de empatía por su parte hacia los sucesos que lo rodean a él y a sus allegados, y no es una sorpresa, pues, durante la película, Renton es mostrado como un ser egoísta y totalmente insensible a los problemas que afectan a sus amigos y familiares.

2.2 Palabras Vacías entre Seres Vacíos

Los pilares de la película son, sin lugar a dudas, las interacciones entre los diversos personajes que plagan la historia. Sin importar que el espectador está limitado a observar el mundo a través de los ojos de Renton, los diálogos y acciones que suceden entre él y sus compañeros nutren la narrativa y la llenan de detalles.

La película deja en claro, desde la escena inicial, que Renton, Sick Boy, Begbie, Spud y Tommy son un grupo de amigos, y que tienen una historia tanto vieja como poderosa; están enlazados y aún así, son escasos los momentos en los cuales Renton y compañía interactúan amigablemente y con cierto cariño. Uno de los detalles más curiosos de la película es la casi completa ausencia de muestras de afecto entre los personajes.

Renton, por un lado, al narrar la historia, no hace más que describir lo poco que siente por ellos y qué tan vacía e indiferente percibe su compañía. En algunos casos, incluso los critica duramente, afirmando que Sick Boy, quien al parecer es su amigo más cercano, no dudaría en traicionar a toda la pandilla. Y al parecer no es el único. Todos, a excepción de Spud, son presentados como personajes sumamente egoístas y guiados por sus propias agendas y “metas”. Begbie, por ejemplo, no hace más que manipular y amenazar al resto de amigos, provocando arrebatos de violencia que lastiman a más de uno.

Sin embargo, como comenté previamente, a pesar de estar presentes de manera muy limitada, existen pequeños momentos afectuosos entre los personajes. Cuando Dawn muere, Sick Boy inmediatamente se comunica con Renton, como si él fuese la primera persona a la que recurriría en un momento trágico. De igual manera, cuando Renton tiene una sobredosis, Swanney paga un taxi para que lo lleve al hospital, cuando pudo haberlo abandonado a su suerte en la calle. Y sobre todo al final de la película: el gentil gesto por parte de Renton hacia Spud, a quien le deja una gran cantidad de dinero, como si se disculpara por haberlo traicionado.

2.3 Hablarlo es Inútil

A lo largo de la película, el lenguaje no verbal está presente en la forma en la que Renton observa a todo y a todos, es una mirada fija, vacía y carente de emociones. El espectador sabe

que aquello tiene que ver con el hastío y la indiferencia que siente hacia el mundo y su mundo, construido a base de la evasión a la que ha recurrido para justificarse y, de esta forma, sobrevivir.

Durante la escena en la que Renton es puesto en libertad durante el juicio, el protagonista mira fijamente al juez, y a pesar de que sus palabras expresan remordimiento y una pizca de esperanza en su largo camino por limpiarse de heroína, su mirada, fija y fría, confirma al espectador, y hasta al juez, quien lo mira con desdén, que Renton no pretende ni alberga esperanzas de abandonarla o de corregir su vida.

3. El Himno de una Adicción

Trainspotting (1996) se posicionó como una obra de culto no solo por la filosofía representada en la historia, o por sus increíbles secuencias fílmicas, sino también por el *soundtrack* empleado, el cual se ha convertido en una especie de himno a la rebeldía y libertad de miles de jóvenes que vivieron, en primera línea, aquella época, o de aquellos que aún se sienten identificados con la cultura de aquellos años en el presente.

La gran mayoría de canciones que aparecen en la película son de bandas inglesas que personifican el ascenso del *britpop*, el *rave* y el *new wave* en la sociedad británica y escocesa. Considerados géneros musicales asociados con la cultura *underground*, esta música rompía con las convenciones y estereotipos sociales del lado conservador de la sociedad de aquel entonces.

Aunque algunas canciones no tienen otro propósito más que brindar ritmo y movimiento a las escenas, algunas de ellas están muy ligadas a la historia, con las letras de las canciones referenciando a los sucesos que acaban de suceder en pantalla. Un claro ejemplo de esto, es el uso de *Perfect Day* de Lou Reed, durante la secuencia de la sobredosis de Renton en la casa de la Madre Superiora. En ella, la canción describe magistralmente las emociones que Renton siente durante su sobredosis de heroína.

A pesar de que realmente Renton no puede sentir nada durante su estado vegetativo, el filme nos recuerda que todos los sucesos que ocurren en pantalla son vistos desde la perspectiva del protagonista y por ende, el espectador puede inferir que estas emociones son percibidas por él. La letra de la canción describe, tal y como su nombre lo indica, un día perfecto. Un día sin preocupaciones, ni temores, sin desgracias y sobre todo, lleno de paz y tranquilidad. Estos sentimientos son sumamente positivos y su inclusión, en una escena donde el personaje se encuentra al borde de la muerte, provoca una fuerte contradicción a simple vista, pero, teniendo en cuenta los verdaderos sentimientos de Renton con respecto al mundo, todo cobra sentido. Es en ese momento cuando Renton, agonizando, inconsciente y literalmente alejado de todo, incluso la vida misma, es donde Renton realmente encuentra paz. *Perfect Day* acentúa el existencialismo que gobierna la mente del protagonista, y cómo su hastío y rechazo por la realidad lo lleva a desear la muerte, como si esta fuese la única escapatoria de la pesadilla en la que se ve inmerso.

Temptation de la banda británica Heaven 17, aparece durante la visita nocturna de Renton y sus amigos en una discoteca. Mientras todos entablan una conversación con alguna mujer, Renton, sin el efecto de la heroína, la cual le arrebató su apetito sexual, se ve invadido por un frenesí de excitación y, tal y como lo dice el nombre de la canción, se siente tentado por todas las mujeres que se encuentran en la discoteca.

Su búsqueda de sexo se ve interrumpida cuando logra visualizar a Diane, una chica de colegio que lo cautiva y quien se volverá su interés amoroso a lo largo de la película. La canción de Heaven 17 es súbitamente reemplazada por *Atomic* de Sleeper, como si su encuentro con Diane fuese algo atómico; un suceso que tambalea los cimientos de su vida.

El inicio de la película también hace uso de una canción cuyo contenido evoca fuertemente a lo que se habla en pantalla. Se trata de *Lust for life*, del cantante americano Iggy Pop, la cual acentúa el monólogo de Renton, *Choose Life*.

El discurso inicial del protagonista critica las convenciones sociales que, inicialmente, Renton rechaza por completo. El protagonista no desea formar parte del mundo civilizado, presentando al espectador su personalidad inconforme y despectiva ante cualquier elemento conservador. *Choose Life* es un grito de rebeldía contra la sociedad, una fuerte crítica social hacia la estereotipada posición en la que muchas personas se encuentran. Su dificultad para conectar con las personas y el uso de comodidades materiales para lograr su objetivo indica su gran frustración con la sociedad capitalista, donde el materialismo es el pilar de ella. Su burla hacia la predestinada vida adulta refleja su opinión de cómo la sociedad actúa como una trampa para aprisionar a sus ciudadanos y guiarlos, uniformemente, hacia un solo camino.

Lust for life, cuya traducción sería “hambre de vida”, es interpretado como una deconstrucción de lo que implica vivir. Renton se siente atrapado y limitado por los estándares sociales, y desea, desesperadamente, obtener libertad y huir del materialismo presente. Su deseo de vivir de verdad lo lleva a consumir heroína, a construir su propia sociedad libre de cualquier limitante u obstáculo presentado en su vida; a intoxicarse para evadir la realidad.

4. Interpretación Global del Mensaje Proyectado en el Filme

Durante el final de los años 90, *Trainspotting* se convirtió en la referencia principal de miles de adolescentes que quedaron marcados por el mensaje principal de la película: *Choose Life*. Si bien la película marcó a toda una generación y se convirtió en la batuta de una oleada juvenil enardecida por la sociedad capitalista, la película quedó relegada a un filme que, acorde a

numerosas críticas, glorificaba el uso de estupefacientes, a pesar de las numerosas escenas que proyectaban los peligros del consumo de drogas.

Con el pasar de los años, sin embargo, la película ha sido objeto de numerosos estudios, donde su trasfondo y mensaje han sido analizados de varias maneras. El mensaje simplista de “consumo de drogas” quedó relevado en segundo plano, y ya no fue observado solamente como una acción hedonista, sino como un elemento narrativo que acarrea mayor profundidad. El uso de estupefacientes como la heroína implica un mayor significado dentro de la historia, funcionando como la principal herramienta usada por los personajes, en especial por Renton, para sobrevivir.

La película, al ser contada desde la perspectiva de Renton, retrata una sociedad europea sumamente invadida por el sistema capitalista, la cual impulsa a los protagonistas a rechazarla y encontrar una salida del vacío cotidiano al que se ven diariamente expuestos. La heroína es el camino tomado por los personajes para alcanzar aquel lugar imaginario propuesto por Baudelaire (1860), quien establece la existencia de paraísos artificiales como un refugio mental de todos los horrores de la realidad. Esta idea germina por la sensibilidad poética que tiene un personaje tan literario como Baudelaire, quien rechaza lo convencional y racional y parte en búsqueda de nuevas experiencias tal y como lo detalla en sus relatos.

Este refugio mental puede ser relacionado con el no-lugar establecido por Marc Augé (2000), quien define en sus escritos a un no-lugar como un espacio transitorio donde el individuo permanece en el anonimato, un lugar que se caracteriza por la ausencia de sociedad y donde el espacio en si carece de importancia. Un paraíso artificial es un no-lugar: un plano mental donde nada pesa ni agobia, donde nadie se entromete ni molesta, un paraíso donde la paz y la

tranquilidad reinan. El mismo término que Augé acuña, el “no-lugar”, ya hace referencia a una contradicción: un espacio sin espacio, un plano etéreo sin ningún pilar sólido y tangible.

El momento en el que el individuo decide evadir la realidad a través de estos no-lugares, no solo se encuentra escapando o huyendo hacia la nada, sino que se encuentra viajando hacia un destino en concreto: su propio refugio mental. Lévinas (2018) concuerda que el acto de evadir nace de la necesidad de avanzar, de alcanzar un nuevo horizonte donde el individuo pueda oxigenarse y respirar nuevamente aire fresco en este nuevo espacio.

Lévinas (2018) también afirma que evadir es trascender: alzarse por sobre todas las cosas y alcanzar el punto más alto y a la vez profundo del ser. Cuando se trasciende se llega a un lugar glorioso, a un paraíso bíblico y artificial. Aunque divino, los paraísos artificiales no están libres de la corrupción y perversión de la realidad, son vulnerables y pueden ser infectados en cualquier momento. Uno de los principales temas de *Trainspotting* (1996) son las consecuencias de la corrupción del paraíso artificial de Renton, su adicción a la heroína ya no lo satisface ni lo llena, ya no lo inhibe ni protege del todo, su paraíso ahora es un infierno y su misión en el filme es el de encontrar otro paraíso para sobrevivir. Mark Renton está atrapado en una parábola temporal, en un ciclo que se repite una y otra vez, Renton es una especie de ouroboro reencarnado.

Es un hecho que las personas necesitan de paraísos artificiales para mantener la cordura a lo largo de sus vidas. Aldous Huxley, en *Las Puertas de la Percepción* (1954), ya afirmó que la mayoría de hombres y mujeres soportan vidas miserables, monótonas y aburridas, sumamente limitadas por los estándares sociales y que en su afán de escapar o de trascender, aunque sea por breves instantes, los seres humanos se ven obligados a recurrir a sus propios paraísos artificiales. A lo largo de nuestras vidas, estas ausencias pueden ser reemplazadas por expresiones artísticas

o religiosas, fiestas o entretenimiento; cualquier elemento que funcione como una distracción del mundo real.

Muchas veces estas herramientas evasivas son parte de la realidad, pero lo suficientemente sobreexplotadas para ser utilizadas como rutas de escape. Existen personas que se sumergen profundamente en sus profesiones, y convierten sus espacios de trabajo en su propio paraíso artificial. Las largas jornadas de trabajo, o las interminables especializaciones y carreras que ofrecen los institutos universitarios, son opciones viables que las personas optan para desprenderse de aquello que los carcome. Otros prefieren llenar su vacío con diversos medios de entretenimiento, sobre todo artísticos. La literatura y el cine son dos grandes ejemplos, ya que se presentan como productos no solo comunicativos, sino como un escape momentáneo de la realidad, donde el espectador o lector y el mismo autor pueden depositar sus anhelos y sueños, sin que la cruda realidad interfiera.

Los paraísos artificiales de Baudelaire (1860) son ampliamente reconocidos y aceptados dentro de la sociedad, tanto los que son inofensivos, como aquellos que realmente representan una amenaza a la integridad física y psicológica. Dentro de los parámetros público y privados, la sociedad siempre ha recurrido al uso de drogas, ya fuesen naturales o artificiales, sedantes u euforizantes, y la comunidad humana no se ha visto limitada por parámetros morales o arrebatos de consciencia: sin importar el alto número de muertos y heridos o de efectos negativos en el cuerpo humano, accidentes laborales y ambientes negativos en la conducta y convivencia, la gente sigue consumiendo alcohol en fiestas y en reuniones, y a pesar de las numerosas pruebas que prueban la relación directa del tabaco con diversos tipos de cánceres, la gente considera el fumar un hábito tan natural como comer o reír.

Estas formas de evasión son aceptadas por la sociedad y a pesar de ser criticadas, no son prohibidas o condenadas, a diferencia de otras. La película lo evidencia bastante con el personaje de Begbie, quien a pesar de no tomar parte de las escenas donde el resto de personajes consumen heroína, Begbie es visto fumando y bebiendo en situaciones que suelen traer consecuencias negativas para el grupo de amigos. Durante un momento en especial de la película, Begbie, refiriéndose a la heroína, exclama que jamás “envenenaría su cuerpo con esa mierda”, mientras toma un gran vaso de alcohol y fuma un cigarrillo.

El alcohol y el tabaco son drogas, sustancias que contaminan el cuerpo humano y arrastran efectos negativos a donde sea pero, a diferencia de otros estupefacientes, estos no afectan en gran medida la producción y el eterno girar del engranaje capitalista, y por ende, es un mal aceptado. Sustancias como la cocaína o la heroína, afectan la productividad a largo plazo, manteniendo a sus consumidores en un infinito paraíso artificial, rompiendo y rechazando los pilares de la civilización y los estándares sociales, donde lo “correcto” y lo “incorrecto” están bien definidos. La mera acción de intoxicarse con el fin de evadir la realidad, es considerado un acto de rebeldía, no es solo una decisión egoísta, pero una elección que proyecta rechazo.

Los protagonistas de *Trainspotting* (1996), ya sea por las influencias culturales de la época en la que se desenvuelven, o por su notable adicción, responden a este movimiento rebelde, y al consumir heroína, dan paso a la no-producción, donde se desprenden del sistema capitalista, de la sociedad de consumo y las relaciones de dinero.

La heroína, al alterar sus percepciones, también deconstruye su lógica y racionalidad, y en consecuencia la realidad. Benjamin (1989) analiza meticulosamente algunas de las alteraciones del pensamiento por el uso de sustancias psicoactivas, y cómo estas influyen de manera radical en la manifestación final de todas sus acciones y decisiones. El concepto que

Benjamin plantea es el de la intoxicación para evadir la realidad, donde el objetivo principal es que el individuo penetre en los más recónditos no-lugares de su ser para escapar de la realidad que lo atormenta y agobia.

Los protagonistas de la película han deformado su realidad, y encuentran consuelo en sus paraísos artificiales, donde su evasión los protege y resguarda del mundo exterior; su propia realidad construida por medio de estupefacientes es el único lugar donde pueden sentir serenidad. La muerte de Dawn evidencia claramente la necesidad que los personajes tienen por escapar hacia dentro y llegar a su paraíso. Cuando todos se enteran de la tragedia que ha acontecido en el apartamento de la Madre Superiora, Sick Boy implora violentamente a Renton que diga algo, sin embargo, el protagonista es incapaz de expresar cualquier emoción humana, y a pesar que desea con todo su ser decir algo que denote simpatía o pena, lo único que logra articular son los deseos de preparar un *hit* de heroína. Incluso Allison, la madre de Dawn, le ruega a Renton que le dé una inyección con la intención de alejarse de los terribles acontecimientos que acaban de presenciar en el apartamento. Tras este suceso, la escena cambia a Renton y a Spud, quienes son apresados y juzgados tras intentar robar una tienda. Tras el juicio, Renton, quien ha quedado libre, relata al espectador que jamás se había sentido tan solo en su vida, incluso cuando se encuentra rodeado de amigos y familia. Para aliviar su vacío emocional, Renton decide visitar a la Madre Superiora para consumir heroína.

A simple vista, *Trainspotting* (1996) es una película que retrata los esfuerzos de Renton por desintoxicarse y encarrilar su vida; sin embargo, una vez que se conecta el final de la película con el inicio, donde ambos monólogos están directamente relacionados, se evidencia que Renton no está limpiando su existencia, simplemente intercambia una adicción por otra, y reemplaza su antiguo paraíso artificial, ahora corrupto por su rechazo hacia aquel, por uno totalmente nuevo.

El final de la película no presenta redención alguna, simplemente una mera aceptación de la necesidad absoluta que el ser humano posee por construir paraísos artificiales, con el fin de evadir el inevitable terror social, y sobrevivir a la existencia de uno mismo.

Es pertinente recalcar que la evasión es una consecuencia directa de la intoxicación, la cuál tiene como superobjetivo el escape de la realidad. El individuo se refugia en sus paraísos artificiales en el afán de desprenderse de lo agobiante del mundo real y el camino que uno escoge es el de la intoxicación, el consumo de acciones, sustancias o pensamientos que lo transporten lejos de los horrores cotidianos o de problemas que no quiere o puede enfrentar. Para Renton y compañía, el objetivo de drogarse es el escape de una sociedad que no los acoge, el rechazo de una sociedad a la que no son ni serán bienvenidos. Son parias: exiliados no solo a un nivel geográfico, pero también espiritual y humano.

Pero la filosofía de Renton, Sick Boy, Spud y Begbie no se basa solo en el rechazo de una sociedad que no les corresponde, o la completa destrucción de un modelo de vida tradicional que no les sirve: la verdadera filosofía detrás de *choose life* es la constante búsqueda de la libertad. Mark Renton está ligado a personajes icónicos de la literatura y bebe mucho de Antoine Roquentin, el personaje protagonista de la novela de Jean-Paul Sartre *La Náusea* (1938).

Los conceptos existenciales presentes en la narrativa de la película, y el libro en el que está basada la misma, son vitales para el desarrollo de los personajes y la historia en sí; el Sartreanismo es una constante en *Trainspotting* (1996), y está evidenciada con la constante desesperación que profesa Renton hacia su vida actual, su deseo de huir y escapar de aquel paraíso que lo había protegido durante tanto tiempo, se contrapone a la ausencia de un lugar físico y real, donde pueda encontrar consuelo. Las palabras de Roquentin son un constante eco en

la psique del protagonista de la película: “Me repetía angustiado: ¿Adónde ir? ¿Adónde ir? Todo puede suceder” (Sartre, 1938, p. 125).

Jean-Paul Sartre planteó la necesidad del hombre de poder decidir estar fuera de la naturaleza impuesta, ya que el hombre no nace libre. Desde el momento en que un individuo nace, este se encuentra limitado por las condiciones de su nacimiento, desde la geografía hasta la cultura, donde la religión y el status social entran en juego. La misma existencia no es una elección tomada por las personas, uno no elige existir, y aún así, existe: el hombre no nace libre, por eso busca serlo.

La sociedad presentada en *Trainspotting* (1996) es un limitante para sus personajes y como es con cualquier limitante, Renton trata de superarlo. La intoxicación es la herramienta, o mejor dicho, la mejor arma, que los personajes del filme tienen a su disposición para pelear y escapar de las cadenas sociales que los mantienen atados a la realidad. En *La Náusea* (1938) se llega al punto de considerar la existencia como un elemento repugnante, y su prolongación es un acto innecesario y fútil. En *Trainspotting* (1996), los personajes no desean terminar con su vida, pero optan por ignorarla.

El libre albedrío podría ser contemplado como el verdadero eje central de la historia. Renton deja en claro que el sistema capitalista no produce adictos, sino que el hombre es lo que él mismo hace con él. Si bien Renton, Sick Boy y Spud no pretenden seguir el orden social establecido y optan por luchar contra la sociedad capitalista, y por ende consumista, sus vidas heroínómanas no son el producto de la marginalidad, pues la intoxicación es inducida en todas las personas, sin importar la clase social a la que pertenecen.

La evasión de la realidad es una necesidad básica que al igual que el comer o dormir; las personas están sujetas a ello, pero las herramientas usadas para la construcción de los paraísos

artificiales y aquello que deciden nombrar como sus propios refugios varían de individuo en individuo. La legalidad o ilegalidad de una adicción a otra, solamente se basa en aquella que apoya al consumismo capitalista de manera directa. Cuando el paraíso artificial de alguien es la televisión, el cine, o ir de compras, esta intoxicación no interviene con la productividad del sistema capitalista, es más, en la mayoría de casos esta es alimentada y es por eso que no es tan criticada como aquellas que no buscan enriquecer a la clase social privilegiada.

La responsabilidad de la intoxicación por medio de drogas ilegales radica en el sujeto, mas no en la sociedad; el excesivo uso de heroína es simplemente la acción tomada por Renton para enfrentarse al consumismo. Esta acción provoca que la droga deje de ser un mero estupefaciente y se convierta en un mecanismo pasivo de protesta y exclusión. Enjaular a los personajes de *Trainspotting* (1996) dentro de un límite moral es querer borrar u ocultar el verdadero trasfondo del filme: la necesidad de salir de la sociedad de consumo.

Los protagonistas de *Trainspotting* (1996) responden de manera honesta a un humanismo jovial, de dudas, de pensamientos e ideales que desvisten a la realidad: el ser humano en estado puro. Si bien la manera que concebimos a la sociedad occidental está salpicada de protesta y reivindicación, es innegable aceptar la importancia histórica de la novela como la depresión y complicidad vida que tenía la sociedad de aquel entonces, y el modelo liberal que ejercía sobre la conducta y la vida.

A pesar que la sociedad actual ha cambiado mucho en comparación con aquel entonces, es imposible pasar por alto los pequeños detalles aún se hacen presentes en estos tiempos modernos, el consumismo no ha hecho más que crecer, y su presencia en la vida de cada uno de nosotros es inevitable. Pero el eterno viaje del ser humano hacia la libertad no ha quedado en el

olvido, y el anhelo de encontrar paz siempre estará escondido en todos nosotros, como la fuerza que impulse nuestra rebelión personal.

Conclusión

Los conceptos teóricos recopilados a lo largo del primer capítulo son la principal base sobre la cual se desarrollan los análisis objetivos y las interpretaciones personales de la película. Aunque enumeré una gran cantidad de autores durante la construcción del segmento teórico metodológico, Walter Benjamin (1989), Charles Baudelaire (1860) y Jean Paul Sartre (1938) son los principales escritores que engloban las definiciones postuladas y la temática principal de la presente tesis.

1. La intoxicación como evasión de la realidad es definida como un estado donde el sujeto se desconecta de la sociedad y de la realidad a través del consumo de cualquier producto intoxicante, legal o ilegal, con el fin de evadir sus problemas, angustias y penas.

Benjamin (1989) establece que el consumo de estupefacientes provoca una deformación de la realidad, donde el sujeto logra adentrarse en lo más recóndito de su ser, donde encuentra el no-lugar de Augé (2000) y el paraíso artificial postulado por Baudelaire (1860): un espacio imaginario construido por el individuo para poder resguardarse de cualquier agobio u horror presente en su realidad cotidiana o de los problemas arraigados por la sociedad.

Sartre (1938) establece que este estado de pasividad del sujeto se ve sujeto a la repugnancia y hastío que la sociedad inculca y profesa en el individuo. La estadía del sujeto en la sociedad y su apego a la existencia es asquerosa y este profundo y explícito rechazo proyectado en *La Náusea* (1938) es la principal causa por la que las personas recurren a la intoxicación para evadir la realidad.

2. Independientemente de si se consume estupefacientes como heroína o cocaína, o simplemente se recurre a excesivas horas de trabajo o extensas horas de ejercicio o

fiestas, el ser humano tiene la necesidad de intoxicarse pues la náusea está presente en absolutamente todas las personas. El ser humano está ligado al consumo.

La sociedad pasada y actual es una que tiene como el núcleo de su existencia la producción y el consumo. Los engranajes sociales son alimentados con el constante consumo de los diversos productos que se fabrican en el día a día. Este tipo de sociedad solo tiene como objetivo el mantener dicho engranaje vivo y en movimiento, sin importar el costo.

Este hecho arrebató la presencia de cualquier límite ético o moral dentro de la sociedad consumista, lo cual da paso a que las personas generen rechazo y profesen el hastío ya explicado por Sartre en *La Náusea* (1938) y busquen de maneras para desconectarse, al menos de forma temporal, de la sociedad que los atormenta y agobia diariamente.

Todos y cada una de las personas son seres que recurren a la intoxicación para sobrevivir y se resguardan en diferentes paraísos artificiales; en diferentes formas de evadir la realidad. Algunos de estos métodos de evasión son aceptados socialmente e incluso son patrocinados e incitados, pero otros son duramente criticados y rechazados. Esta situación dual está fuertemente relacionada con la marginalidad y el engranaje social a través del cual el mundo funciona.

La sociedad detallada en *Trainspotting* (1996) es una que ha llegado a los límites del consumismo, reflejado explícitamente en el tan comentado monólogo inicial, *Choose Life*, una oda satírica al excesivo consumo por parte de la sociedad. Los protagonistas de la película son seres que responden a este hecho y funcionan como seres que se rebelan en contra de esta sociedad de excesos y producción. ¿Su arma?, la intoxicación.

La heroína es la herramienta empleada por los protagonistas de *Trainspotting* (1996) para poder escapar de la realidad y la evasión es la consecuencia directa de la intoxicación. A lo largo del filme, Renton nos narra las circunstancias por las cuales ha decidido evadir la realidad y porque esta provoca tanta náusea al personaje titular.

La sociedad retratada en el filme es una que ejerce normas incómodas y demasiado restrictoras para poder llevar una vida tranquila y libre. La ridícula cantidad de reglas y órdenes dirigidas contra la población, sumamente opresoras y ofensivas, son las principales causas que llevan Renton y al resto de personajes a intoxicarse para poder evadir la realidad y romper con el sistema consumista que tanto ha engullido al mundo real. Para escapar de la realidad, de esta sociedad que los rechaza y exilia, de un mundo del que nunca formarán parte, Renton y compañía deciden construir su paraíso artificial a través del excesivo consumo de heroína.

3. Aquellas personas que encuentran sus paraísos artificiales dentro de los límites de la legalidad, ya sea a través de largas jornadas de trabajo, jugando videojuegos hasta altas horas de la madrugada, celebrando numerosas fiestas o incluso extensas rutinas de ejercicio en gimnasios o centros de deporte, ejercen, de una forma u otra, un papel importante al mantener activa a la sociedad de consumo. Son personas activas que consumen y no alteran la integridad de la rueda productiva, es más, la alimentan.

Por otro lado, aquellos que han decidido encontrar sus paraísos artificiales a través del consumo de estupefacientes, son personas que afectan y atacan directamente a la sociedad de consumo. Cuando inhala una línea de cocaína o se inyecta un *hit* de heroína, el sujeto entra en un estado de pasividad que da lugar a lo no-productivo y rompe el constante consumismo que sostiene la realidad.

El solo hecho de consumir un estupefaciente puede ser observado como un método de resistencia personal en contra de la sociedad posmodernista que ha corrompido a todo y a todos. La sociedad de consumo amenaza no solo a cualquier creación humana y al planeta en si, pero también a la propia integridad de las personas. La intoxicación es la solución al suicidio. La intoxicación es el freno de la inexistencia.

4. Los personajes, y en específico Renton, son un arquetipo sartreano que, al haber renunciado a la oportunidad de formar parte de la sociedad, han encontrado la libertad predicada en *La Náusea* (1938) en su adicción. La ausencia total de cualquier valor ético o moral les ha dado un libre albedrío que supera a cualquier libertad presente en la sociedad contemporánea. Aun así, se ven ligados inevitablemente a su propia sociedad consumista, una que reemplaza televisores, videojuegos, ejercicio y trabajo por heroína. A pesar de esta contradicción, donde los personajes en su afán de librarse del consumismo se ven envueltos en otro tipo de consumo, los protagonistas encuentran alivio y satisfacción con los estupefacientes que con otras prácticas de intoxicación más aceptadas socialmente. El único personaje que empieza a cuestionarse su realidad y decisiones es Renton, el protagonista de la película.
5. A lo largo que la trama avanza, el espectador, y el propio Renton, se dan cuenta que su paraíso artificial de drogas y vicios ha sido denigrado y se encuentra corrupto y en decadencia. Su paraíso artificial de heroína ya no lo satisface; Renton se ve obligado a reemplazar su adicción por otras muy diferentes. Este intercambio de vicios no tiene nada que ver con su afán de replantearse sus decisiones y de adquirir valores morales y convertirse en una mejor persona. Al contrario, esta decisión tiene como único fin el evadir a la realidad nuevamente.

Las drogas, por más alucinógenas y deformes que puedan ser, ya no actúan tan efectivamente como inhibidores de la realidad y el horror de la existencia se filtra poco a poco en la consciencia de Renton, un horror que lo atormenta y lo obliga a encontrar otras prácticas evasivas que lo puedan aliviar nuevamente. Los no-lugares pueden ser infectados con los terrores sociales, estos refugios mentales no están completamente seguros de la amenaza del día a día y están condenados a tener fecha de expiración. Al final de la historia, Renton logra realizar esta transición por la que ha batallado tanto y encuentra un nuevo paraíso artificial donde sobrevivir nuevamente, por lo menos, de forma temporal. La heroína ha sido reemplazada por televisores, reuniones familiares, lavadoras de última moda, largas jornadas de trabajo, risas vacías y un futuro incierto.

Bibliografía

- Auge, M. (2000). *LOS «NO LUGARES» ESPACIOS DEL ANONIMATO* (Quinta ed.) Gedisa, S.A. Recuperado de <https://designblog.uniandes.edu.co/blogs/dise2609/files/2009/03/marc-auge-los-no-lugares.pdf>
- Baudelaire, C. (1860). *Paraísos artificiales*. https://www.academia.edu/42924616/Charles_Baudelaire_Para%C3%ADsos_Artificiales
- BURROUGHS, W. S. (1980). *El almuerzo desnudo*. Recuperado de http://medicinayarte.com/img/william_burroughs_el_almuerzo_desnudo.pdf
- Burroughs, W. (1980). *YONQUI* (Primera ed.). ruguera, S. A. 1. Recuperado de <http://files.jackkerouacweb.com/200000088-533e5543a2/Burroughs,%20William%20-%20Yonqui.pdf>
- Benjamin, W., & Aguirre, J. (1987). *Discursos interrumpidos I*. Taurus. Recuperado de https://proletarios.org/books/Benjamin-Discursos_interrumpidos_I.pdf
- Benjamin, W. (1932). *HASCHISCH*. Titivillus. Recuperado de <http://www.codajic.org/sites/www.codajic.org/files/Walter-Benjamin-Haschisch.pdf>
- Baltar, E. (2007). APROXIMACIÓN A WALTER BENJAMIN A TRAVÉS DE BAUDELAIRE. *Revista de Filosofía "Sophia" Quito-Ecuador. No.1 / 2007*.
- Cañadas, E. V. (1987). De los Paraísos artificiales a la cruel realidad. *Seminario médico*, (41), 11-30.

- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General* (Quinta ed.). Lumen. Recuperado de <http://mastor.cl/blog/wp-content/uploads/2015/08/ECO-Tratado-de-Semi%C3%B3tica-General.pdf>
- Guattari, F. (2008). *La ciudad subjetiva y post-mediática La polis reinventada*. Fundación Comunidad. Recuperado de <http://medicinayarte.com/img/-Guattari-Felix-La-Ciudad-Subjetiva-Y-Postmediatica-La-Polis-Reinventada.pdf>
- Gutiérrez Olivares, C., & Borja Castro-Serrano, F. (2018). El método del asedio: sentido y pensamiento en Lévinas y Deleuze. *HYBRIS. Revista de Filosofía*, Vol. 9 N° 2, Dialnet. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6748871>
- Khantzian, E. J. (1995). Chapter 2: Self-regulation vulnerabilities in substance abusers: Treatment implications. In *The psychology and treatment of addictive behavior* (pp. 17-41).
- Larrosa de los Santos, L. G. (2017). *Adicciones: una revisión desde la perspectiva psicoanalítica*. [Monografía]. Recuperado de https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/Trabajos%20finales/%20Archivos/tfg_completo_0.pdf
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine* (Quinta ed.). Gedisa, S.A. Recuperado de https://estudis.uib.cat/digitalAssets/527/527262_martin_marcel.pdf