



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



Less Than Zero

de Bret Easton Ellis
y la difuminación de los límites
en la novela de adolescencia

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA
MANUEL ENRIQUE STEPHENS MARTÍNEZ

ASESORA
DRA. IRENE ARTIGAS ALBARELLI

CIUDAD UNIVERSITARIA



M342260



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Now a traveller must make his way to Noon City
by the best means he can,
for there are no buses or trains
heading in that direction...

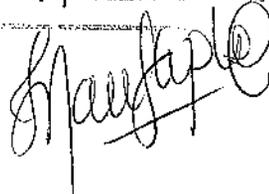
Other Voices, Other Rooms / Truman Capote

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la
UNAM a difundir en formatos electrónicos e impreso el
contenido de mi trabajo excepcional.

NOMBRE: Manuel Enrique Stephens
Martínez

FECHA: Marzo 17, 2005

FIRMA:



Con todo mi amor para

EURÍDICE

GEORGEL

LUIS MANUEL

ROSAURA

SERGIO

...those were the days...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

"...someone named Manuel is on the phone." ii

CAPÍTULO 1

Wangarapa, un muchacho que se esconde

Bret Easton Ellis, realidad y símbolo	2
Tradicón literaria y adolescencia	20
Ritos de iniciación	31
<i>In Illo Tempore</i>	39

CAPÍTULO 2

El ombligo del mundo y la cuadratura del círculo

La construcción del narrador	45
El espacio simbólico	72
La aventura del héroe	87
Tema y variaciones	96
<i>The Brat Pack</i>	105
Julian	122
El cruce del umbral	142
Clay y la difuminación de los límites	158
¿Clay Easton Ellis?	171

CONCLUSIONES

Los Ángeles, 1985 175

BIBLIOGRAFÍA 182

Agradecimientos

Quiero agradecer profundamente a quienes me han acompañado en este viaje ya tan largo. Doy las gracias a mis padres que han sido testigos incondicionales de esta travesía. Agradezco a Guillermo Maldonado, mi Maestro, quien me brindó su inteligencia, sus conocimientos, su tiempo y un espacio para florecer, el cual durante mucho tiempo fue el único en el que crecieron señales de eso que dudosamente llamamos madurar. Agradezco a Marcela Sánchez Mota y Rosario Manzanos que nunca dejaron de ser impulsoras de este vuelco en palabras y que estuvieron presentes en mí a lo largo de su escritura. Doy las gracias a mis amigos, los que siguen cerca sin importar el clima, a quienes aparecen con la luna y a los que lo han sido en las diferentes paradas de autobús: sin todos ellos no sería quién soy y me hubiera perdido por completo en el camino. Agradezco a Ana Elena González, Julia Constantino y Charlotte Broad, lectoras incansables que dejaron en este mapa su saber y sabor de la literatura; doy las gracias a Claudia Lucotti, con quien inicié este periplo palabroso que tuve que abandonar por no tener la mirada clara y por la urgencia de salir a sentir el aire en despoblado. Finalmente, agradezco a mi amiga Irene Artigas, quien a pesar de los kilómetros recorridos y la ausencia me abrazó con su luminosa comprensión y fue la guía en esta ruta que me ha descubierto nuevas sendas.

INTRODUCCIÓN

"... someone named Manuel is on the phone."⁴

Las narraciones sobre adolescentes conforman un género literario cuyo origen puede rastrearse en los primeros intentos de significar la vida de la humanidad, es decir, en los mitos y en su consecuente actuación a través del rito. Procedentes de una fuente común, sin embargo, el tiempo se ha encargado de ir coloreando de manera diferente la escritura sobre el tránsito de la niñez a la edad adulta. *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis se inserta en esta tradición novelística. Ellis crea con su *opera prima* un ejemplo de cómo la utilización de estructuras ancestrales -en su relación con la escritura mítica- o clásicas -en perspectiva de la producción literaria- continúan siendo un campo fértil para la imaginación y la creación.

La presente investigación tiene como propósito el análisis e interpretación de *Less Than Zero* (1985) de Ellis. Por medio de un recorrido a través de la tradición de la *novela de adolescencia*, su estructura y elementos comunes, desembocaremos en la puntualización de las características propias de esta obra. Es así que el título de este estudio, *Less Than Zero de Bret Easton y la difuminación de los límites en la novela de adolescencia*, alude tanto a la historia como a la crítica literaria. Al hablar de "difuminación de los límites" se señala un proceso y un punto específico: la obra de Ellis comparte una estructura con el resto de la tradición, estructura que, sin embargo, se trastoca al presentarse finalmente como un gesto vacío para Clay, el personaje principal y narrador de la historia.

⁴ Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, p. 171

Las novelas de adolescencia concluyen con la consecución de la identidad y unicidad del protagonista. La iniciación del héroe, es decir, la instauración del Yo y de su relación con el mundo adulto, necesita realizarse tanto a nivel social como psíquico y se revela como una expresión concreta de la sociedad y el momento histórico, así como una experiencia existencial metacultural y transhistórica. El hecho de que Clay se resista a esta circunstancia o sea incapaz de resolverla, de que quede permanentemente en una situación limítrofe, ha tenido como corolario una cierta confusión crítica en relación a la novela y a su clasificación tipológica. Para obtener una visión crítica a profundidad de la obra de Ellis recurrimos a lo largo de este estudio al contraste entre los elementos que conforman *Less Than Zero*. La dupla más importante a este respecto es la vocación realista de la novela en general, frente a una estructura mítica relacionada con el símbolo y definitoria de la novela de adolescencia. Asimismo veremos cómo la aparente negación de recursos literarios como la trama (Ellis se autodefine como *a non-narrative writer*), concluyen en una revaloración de la misma estrategia formal. *Less Than Zero* se revelará entonces como una novela que afirma negando o niega afirmando, según sea el punto de vista, lo que coloca su escritura al borde de la significación. El escritor, el narrador y el lector, actores principales de esta experiencia, son entonces -cada uno por su parte- definitorios del sentido último de esta obra literaria.

El primer capítulo de este estudio, **Wangarapa, un muchacho que se esconde**, explora los vínculos del autor con el realismo y la presencia de la estructura simbólica mítico-ritual que subyace en la novela, para lo cual recurrimos al análisis de elementos formales de *Less Than Zero* y a la tipología del género de adolescencia, que se inicia con el *bildungsroman* en el siglo XVIII. En el Capítulo 2, **El ombligo del mundo y la cuadratura del círculo**, describimos características comunes a la tradición de la novela de adolescencia y la actualización que hace Bret Easton Ellis de ellas. Los apartados "La

construcción del narrador”, “El espacio simbólico”¹ y “La aventura del héroe” se concentran en lo privativo del género a la luz de obras clásicas de éste, haciendo hincapié en dos paradigmas para el análisis de la novela de Ellis: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) de Mark Twain y *The Catcher in the Rye* (1951) de J. D. Salinger.

En las secciones “Tema y variaciones” y “*The Brat Pack*”² profundizaremos en las estrategias discursivas de Ellis en la escritura de *Less Than Zero*. Los últimos apartados, “Julian”, “El cruce del umbral”, “Clay y la difuminación de los límites” y “¿Clay Easton Ellis?”, constituyen una interpretación diacrónica de la novela para distinguirla dentro de la tradición de la novela de adolescencia.

Nuestro héroe, Clay, no accede a una descripción totalizadora de su “nuevo” *sí mismo*, lo que deja entrever el cuestionamiento -que rebasa definitivamente los límites de esta investigación- de hacia dónde se dirigirán en el futuro los héroes de la novela de adolescencia: “Y a propósito, yo soy de Portland, Oregón, pero en estos tiempos resulta irrelevante de dónde sea uno porque ‘todos los centros comerciales tienen las mismas tiendas’, según dice Tyler, mi hermano pequeño.”³ ¿Qué vendrá después de esta aventura? Huck Finn no tiene la menor intención de civilizarse, Holden Caulfield tendrá que seguir en terapia y Clay, que me acompaña desde la primera vez, sólo puedo pensar en irme ya. *¿Plus c'est la même chose, plus ça change?*

¹ Las referencias cinematográficas que se hacen en este apartado se deben a que el cine constituye un elemento central de la Cultura Pop que evidentemente influye la obra de Ellis y a que el ambiente cinematográfico de la costa oeste estadounidense se retrata en su narrativa (llegaremos a constatar que la visión presente en *Less Than Zero* no difiere mucho de la concepción que Holden Caulfield tiene de Hollywood en la novela de Salinger); por otra parte, el cine también se ha encargado de perpetuar el rito adolescente y conserva elementos plenamente literarios en la realización de los filmes.

² En relación a la pertinencia de las referencias fílmicas, es sintomático que tanto un grupo de escritores como de actores cinematográficos en la década de 1980 hayan sido descritos igual: *the brat pack*.

³ Douglas Coupland, *Generación X*, p. 19

CAPÍTULO 1

WANGARAPA^{*}, UN MUCHACHO QUE SE ESCONDE

^{*} Nombre que dan los aborígenes de Musgrave Ranges, en Australia, a los novicios durante las pruebas iniciáticas adolescentes, quienes tienen que evitar todo contacto con el resto de la comunidad.

BRET EASTON ELLIS, REALIDAD Y SÍMBOLO

Bret Easton Ellis irrumpe en las letras norteamericanas con su novela *Less Than Zero* en 1985. Su siguiente obra, *The Rules of Attraction*, se publica en 1987; a ella le sigue *American Psycho* en 1991 (novela que viene precedida por el escándalo y la polémica causados por fragmentos divulgados con anterioridad a la publicación oficial, la consecuente cancelación del contrato por parte de la editorial Simon & Schuster y la toma de estafeta por Vintage Contemporaries). *The Informers*, una colección de cuentos entrelazados entre sí, ve la luz en 1993, y su más reciente novela, *Glamorama*, en 1999. Desde su primera novela, Ellis se ha visto envuelto por la polémica, a lo que él responde:

Less Than Zero was controversial, I suppose, just because of how young I was coupled with what was at the time graphic subject matter. I've never searched for controversy. It's not something I'm interested in generating while I'm working on a book. Though I have to admit that the controversy surrounding my work has probably in some ways given me a broader readership. The fallout, however, is that I think there are people who take me a lot less seriously because of all the screaming about my work: screaming that tends to blur what my actual intentions as a writer are.¹

A pesar de los cuestionamientos sobre el estatus literario de su obra, Ellis es identificado como uno de los narradores estadounidenses más comprometidos y arriesgados de su generación.

La acogida que la crítica da a *Less Than Zero* tras su publicación es diversa y se ve influenciada en gran medida por las circunstancias que la rodean. Ellis comenta:

I wrote [*Less Than Zero*] for credit at Bennington [and it] turned into this...thing. No one thought that this book was going to sell as many copies as it did. We had no promotional money. There was not going to be any ads. There was a first printing of about 5,000 copies. And it just went out there, all

¹ "An Interview with Bret Easton Ellis", p. 2

alone, into the void. That was fine with me. I was happy to get a book published, I was happy to start a career. But then...something happened. *Less Than Zero* was really a word-of-mouth book. There was not a lot of press at first. It just existed and you could pick it up or you didn't have to pick it up.²



Bret Easton Ellis

Less Than Zero se convirtió en un éxito de ventas y sus editores la describen como: "...the inside story of a generation on a desperate search for the ultimate sensation. Haunting, unnerving, *Less Than Zero* brilliantly recreates the world of the rich and spoiled kids of L. A., a world shaped by television, rock music, and too much money."³ El impacto que por sí sola produce la novela de Ellis en sus lectores la convierte en un *best-seller*. Sin embargo, este hecho, aunado a que se trata de la primera novela de un muy joven autor (Bret Easton Ellis, nacido en Los Ángeles, California en 1964, tiene 21 años cuando se publica y es todavía estudiante de Bennington College, en Vermont), deja ver recelos y aun incredulidad por parte de los críticos: "[They] use Ellis's youth as a basis for their complaints, dismissing his clean style as inarticulate and his philosophical effects as 'non-existential', or, at best, strictly 'documentary'". One wonders whether an identical first

² Jaime Clarke, "An Interview with Bret Easton Ellis", p. 12

³ Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, contraportada

novel by a middle-aged author might not have received more credit for its art and fewer accusations of artifice.”⁴

Muchas de las lecturas de las obras de Bret Easton Ellis están centradas en la representación de la vida norteamericana a partir de los años ochenta: un mundo basado en la capacidad monetaria y en los privilegios de la imagen, habitado por personajes que suelen fluir en la superficialidad de una sociedad al parecer sin salvación. Y asumir este único enfoque, al parecer, restringe el gozo en la lectura de sus obras (en numerosas reseñas y críticas se percibe un malestar que raya en lo personal, como si los que escriben estuvieran tratando con personajes reales) y conlleva, por lo tanto, interpretaciones evidentemente parciales. Sin embargo, la crítica coincide en la coherencia temática y estilística de Ellis a lo largo de su trayectoria, como lo muestra el siguiente comentario respecto de *Glamorama*:

A lo largo de esta alocada travesía, Easton Ellis mantiene el control de una prosa neutra y minimalista, con la que describe, siempre en presente, siempre en primera persona, escenas de sexo y violencia (su especialidad) y la decadencia moral de nuestra sociedad (su objeto de estudio) [...] Los seguidores de Easton Ellis gustarán de ésta, la más ambiciosa de sus novelas (al menos tiene una trama). Los demás, seguirán preguntándose porqué un escritor frívolo, obsesionado por los top models, es tan famoso.⁵

En el caso específico de *Less Than Zero*, el que Ellis deje al descubierto sus estrategias narrativas ha propiciado pautas de lectura que restringen una interpretación más amplia, como podemos ver en los siguientes dos casos: “*Less Than Zero* is almost more interesting as a cultural document than as a novel: no doubt that’s why it’s now all the rage in Los Angeles. Ellis gives us the seamy underside of the preppy handbook.”⁶ ; y “In spite of its surface vitality and macabre glitter, *Less Than Zero* offers little more than its title promises.”⁷

En *Less Than Zero*, Ellis presenta dos recursos fundamentales en toda su producción que, en conjunción con las condiciones

⁴ Nicki Sahlin, “*But This Road Doesn’t go Anywhere*: The Existential Dilemma in *Less Than Zero*”, p. 24

⁵ Miguel Montaña, “Ricos y famosos”, p. 6

⁶ David Lehman, “Books”, p. 70

⁷ Paul Gray, “Zombies”, p. 80

extratextuales de ésta su primera novela publicada, producen el escozor ejemplificado anteriormente: un narrador autodiegético -personaje que narra su propia historia- y una narración simultánea, es decir en presente. La elección de un narrador en primera persona por parte de un escritor sumamente joven conduce, en una suposición condicionada, a la creencia de que la novela es por entero una narración autobiográfica; lo cual, a su vez implicaría, que la ficcionalidad del discurso está mermada por la intención del autor de revelarse a sí mismo y reproducir su propia realidad, que, evidentemente, existe fuera del discurso literario. Si a esto se suma el poderoso efecto de realidad producido por el tiempo presente de la narración, la *aparentemente mínima* intervención de la subjetividad del narrador (juntos los dos producen un efecto de distanciamiento similar al de un personaje que simplemente documenta la historia), y los referentes históricos, culturales y geográficos utilizados, que rebasan el ámbito ficcional de la novela, se tiene como resultado extremo una especie de texto que podría ser leído como guión de *60 minutos*: **"Nothing else seems to matter"**⁸. Not the fact that I'm eighteen and it's December and the ride on the plane had been rough..."⁹, podría ser una respuesta del narrador ante el tipo de crítica señalado.

Ángulos críticos adversos surgen también a contraluz del Nuevo Periodismo y el Realismo Sucio, corrientes literarias que apenas anteceden a Ellis y están en su punto climático cuando se publica *Less Than Zero*. El Nuevo Periodismo, género bautizado por Tom Wolfe (n. 1930) en 1972, declara la muerte de la novela e incorpora la utilización de técnicas literarias a textos de no ficción, aumentando así la licencia creativa del escritor, quien busca producir el efecto de que la acción real sucede espontáneamente, a pesar de sus intervenciones y de la presencia de recursos como el monólogo interior o las descripciones abundantes. Por su parte, el Realismo Sucio es un estilo literario que

⁸ Las negritas son mías.

⁹ Bret Easton Ellis, *Less Than Zero*, p. 9. Todas las citas a la novela pertenecen a la edición de Penguin Books, Nueva York, 1987, por lo que en lo subsecuente sólo se mencionará el número de página entre paréntesis.

se caracteriza por la creación de textos de gran economía en el uso de las palabras (sobre todo en la adjetivación) para la presentación de los personajes y las acciones, que son vertidos sin interpretación de por medio, como si se estuviera presenciando una escena de la vida real; como si no hubiera autor, hacen su aparición hombres y mujeres desvalidos frente al mundo. Aunque Raymond Carver (1939-1988) es considerado como el máximo representante del Realismo Sucio, esta corriente tiene antecedentes en Charles Bukowski (1920-1994), al que Carver consideraba una especie de maestro, John Fante (1909-1983), y aun en Henry Miller (1891-1980). Ambas tendencias narrativas, *New Journalism* y *Dirty Realism*, pueden considerarse como caras de una misma moneda. De qué lado caiga ésta depende de la postura del autor frente a la escritura, pero el común denominador es un gran afán de realidad, la creencia, en el fondo, de que los referentes son alcanzados por el lenguaje.

Ellis no es ajeno a estas tendencias estilísticas y reconoce una cierta cercanía con autores como Joan Didion (1934) y Carver¹⁰, pero aclarará: "...estoy más interesado en los aspectos surreales de la vida y hay muchos aspectos posmodernos, digamos, en los cuales Tom Wolfe no está interesado porque es más tradicional."¹¹

La narrativa de Bret Easton Ellis se mantiene en buena medida dentro de los ámbitos del realismo y accede a la crítica social, lo que resulta en el retrato de un personaje, una generación y los excesos de los años ochenta: "...no doubt that's why it's now all the rage in Los Angeles"¹². Sin embargo, esto es sólo un punto de partida. El tipo de narrador y el tiempo de la narración, y aún las posibles influencias literarias de Ellis, tienen mayores implicaciones que las de carácter inmediato y/o extratextuales a las que se recurre desde la publicación de *Less Than Zero*. Ellis, quien suele ser escueto cuando se le cuestiona sobre esta novela, deja ver que parte de su interés estaba

¹⁰ Asimismo, se le ha relacionado con una tradición de "escritores de Hollywood": "[They] have been capitalizing on southern California, its landscape, and its lifestyle for more than fifty years." Nicki Sahlin, *Op. cit.*, p. 23

¹¹ Carlos Rubio, "Retrata cultura de escaparaté", p.7

¹² David Lehman, *Loc. cit.*

vinculado a una exposición sociológica del medio en que se desenvuelven sus personajes:

It was a book that when I first wrote it was very, very long and a lot of melodramatic things happened within this very long book. But that was sort of the point. These melodramatic things drifted in and out of the action and the power of what happened to certain people in certain incidences was completely diminished because of all the fluff that's surrounding their lives. So someone could be murdered, someone could be raped but there is all this other garbage floating around them and that garbage mutes the power of horrifying things happening to people. This is something that interested me a lot when I worked on the book.¹³

En concordancia, la crítica ha coincidido en que *Less Than Zero* logra, en mayor o menor medida, captar la naturaleza de la decadencia norteamericana desplegada en los ochenta:

En tanto descripción del *american way of life* de los jóvenes cuyos padres han basado la concepción de la felicidad en el éxito y el dinero, *Menos que cero* no superó ninguna expectativa; pero en cuanto a inspección e introspección de un universo del que se rumoraba fuertemente su existencia mas no se podía sustentar con evidencia no hubo ninguna duda: ese mítico lugar existía y Easton Ellis (*sic*) había estado ahí. Lo que no quedó muy claro es qué es lo que había ido a buscar: si las propias obsesiones o las de una sociedad que a sus ojos ofrecía el cuadro sintomático de un individuo comatoso.¹⁴

Si la interpretación se circunscribe a la radiografía de los años ochenta lograda por Ellis como único enfoque, los alcances de *Less Than Zero* son velados. El lector o el crítico se reflejarían entonces en una de las imágenes que cierran la novela: "Images of people [...] looking up from the asphalt and being blinded by the sun" (208).

Retomando los recursos narrativos elegidos por Ellis, el narrador autodiégetico y el presente de la narración, es importante subrayar que, aunque determinantes en la relación que va estableciéndose entre el texto y el lector, no son el primer contacto o vehículo de éste último hacia el interior de la novela; por pequeños que parezcan, el título y dos epígrafes son elementos de naturaleza verbal que comienzan a cumplir con esta función, y constituyen pautas de lectura,

¹³ Jaime Clarke, *Op. cit.*, pp. 23-24

¹⁴ Andrés Tapia, "Los mundos de Easton Ellis", p. 7

señalamientos hacia el interior del discurso.¹⁵ Si bien en la primera lectura de *Less Than Zero* éstos no aparecen cubiertos con significados asibles por completo, sí es posible identificar una sensación de incertidumbre que, en el caso del presente análisis, conduce a la interpretación a través del símbolo.

El símbolo, en su origen, es un *objeto cortado en dos*. Dos personas que se separan quedan cada una con una parte y éstas servirán para el reconocimiento del otro; entre los griegos, los símbolos eran signos para la identificación de los hijos abandonados. El símbolo deslinda y aún, separa y reúne: "Todo símbolo implica una parte de **signo roto**; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados". Visto de esta manera, el símbolo es mucho más que un signo, ya que la arbitrariedad de éste contrasta con una presupuesta homogeneidad del primero entre significado y significante: "...el símbolo está cargado de realidades concretas. La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo":

El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargado de afectividad y dinamismo. No sólo representa, en cierto modo, a la par que vela; sino que realiza, también, en cierto modo, al tiempo que deshace. Juega con estructuras mentales. Por esto se lo compara con esquemas afectivos, funcionales, motores, para mostrar bien que moviliza de alguna suerte la totalidad del psiquismo. Para marcar su doble aspecto representativo y eficaz, lo calificaríamos de buena gana de "eidolo-motor". El término eidolon, lo mantiene, por lo que atañe a la representación, al plano de la imagen y lo imaginario, en lugar de situarlo al nivel intelectual de la idea (*eidós*). No quiere esto decir que la imagen simbólica no desencadene ninguna actividad intelectual. Queda, sin embargo, como el centro alrededor del cual gravita todo el psiquismo que ella pone en movimiento. Cuando una rueda sobre una gorra indica un empleado de ferrocarriles, sólo es un signo; cuando se pone en relación con el sol, con los ciclos cósmicos, con los encadenamientos del destino, con las casas del zodiaco, con el mito del eterno retorno, es totalmente otra cosa, adquiere valor de símbolo. Pero alejándose de la significación convencional, abre la vía a la interpretación subjetiva. Con el signo, permanecemos sobre un camino continuo y firme: el símbolo supone una ruptura del plano, una discontinuidad, un pasaje a otro

¹⁵ "...secondary signals, whether allographic or autographic [...] provide the text with variable setting and sometimes a commentary, official or not, which even the purest among readers, those least inclined to external erudition, cannot always disregard as easily as they would like and as they claim to do." Gérard Genette, *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, p. 3-4

orden; introduce un orden nuevo con múltiples dimensiones. Complejos, indeterminados, pero dirigidos en un cierto sentido, los símbolos son también llamados *sintemas* o imágenes axiomáticas.¹⁶

Los epígrafes que abren la lectura de la novela pertenecen a la cultura popular. Su procedencia es un evidente indicador de que el lector está en contacto con una narrativa accesible que recurrirá a elementos cotidianos. Sin embargo, detrás de esta aparente sencillez, se encuentra un universo simbólico que dota de color y textura a la narración:

“This is the game that moves as you play...” - X

“There’s a feeling I get when I look to the West...” - Led Zeppelin (7)

Ambos epígrafes crean imágenes que se desdoblán: “This is the game that moves as you play”. El *juego* plantea un universo de reglas dadas: “...donde conviene, con aventura y riesgo, encontrar un lugar; no es sólo ‘la actividad específica que denota [el juego], sino también la totalidad de las figuras, símbolos o instrumentos necesarios para tal actividad o para el funcionamiento de un conjunto complejo’ ”.¹⁷ Es decir, el juego construye un mundo en el cual el jugador se desarrollará conforme a las pautas que aquél marca y que involucra todas las formas y estrategias que del mismo juego se desprenden; de esta manera, el jugador definirá su propio lugar y por lo tanto su rol dentro del universo creado. Pero en este caso: “the game moves as you play”. La calidad rectora del juego es inestable ya que este se mueve, cambia o muta, tras la actuación del jugador. Si *Less Than Zero* es el juego, un señalamiento como el de este primer epígrafe tiene importantes repercusiones al interior de la novela, tanto para los personajes como para el lector. Destaca de manera inmediata la construcción y evolución del personaje central, por ejemplo. Clay, narrador y protagonista, desde su nombre (Clay : Barro) está destinado a transformarse, a ir adquiriendo forma propia a lo largo de la narración.

¹⁶ Jean Chevalier, “Introducción”, pp. 19-20

¹⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, p. 610

"This is the game that moves as you play" es también una instrucción para el lector, ésta advierte que las expectativas formadas con anterioridad a la lectura de la novela, relacionadas necesariamente con parámetros culturales, serán modificadas: el punto de lectura tomará una nueva perspectiva.

"There's a feeling I get when I look to the West", el segundo epígrafe también tiene la cualidad de desdoblarse. El sujeto de la oración es marcado por la acción de *ver hacia el oeste*. Pero "ver" conlleva una doble relación: "...la mirada aparece como el símbolo y el instrumento de una revelación [ésta se manifiesta en el sentimiento o la sensación, *there's a feeling I get*]. Pero, más aún, es un reactivo y un revelador recíproco del que mira y del mirado."¹⁸

Clay realiza dos trayectorias en la novela, de Los Ángeles a New Hampshire, anterior al inicio de la narración (y tácitamente al final), y a la inversa, New Hampshire-LA, misma que desencadena el discurso narrativo. El traslado de costa a costa de los Estados Unidos tiene fuertes implicaciones semánticas, ya que no sólo geográficamente, sino también a nivel simbólico ambas costas representan contrarios que influyen y se manifiestan hasta en el aspecto físico de los personajes:

Trent looks at me and says, "You look pale."

I notice that I do, compared to Trent's deep, dark tan and most of the other people's complexions around the room. "I've been in New Hampshire for four months." (14)

La oposición entre el este y el oeste de los Estados Unidos tiene sus raíces en las características propias de su fundación y, por lo tanto, en la construcción del *American Dream*. Por un lado se encuentra el ancestral sueño europeo de un oeste absoluto: "... Atlantis, Ultima Thule, The Western Isles –a place of refuge beyond the seas, to which the hero retreats to await rebirth, a source of new life in the direction of the setting sun..."¹⁹; y por otro, el sueño romántico de escapar del mundo construido y viciado por los hombres hacia uno nuevo e

¹⁸ *Loc. cit.*, p. 714

¹⁹ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 36

impoluto, en el que se encontrará la renovación en la inocencia de una juventud imperecedera. Existe algo de blasfemo en la fundación misma de los Estados Unidos, al ser la consecuencia del derrumbamiento simbólico de las Columnas de Hércules²⁰: "...el límite protector que no debe ser franqueado, aquel allende el cual el hombre no debe aventurarse, pues el Dios ya no ejerce ahí sus poderes."²¹ Sin embargo, la "culpa" producida por un acto como éste es casi nulificada por la creencia en un oeste que perpetuamente se retira y tras el cual hay que ir; el sueño americano puede actuarse una y otra vez: "America remains [...] a persistent *escape towards freedom* which the American conscience perpetually qualifies."²²

Si en concordancia con estudios del mito, el héroe puede identificarse inclusive con una representación de los fenómenos celestes, el que su camino vaya cada vez más hacia occidente lo equipararía al sol y su ruta. En relación con el sueño americano, esto implica la ilusión de la libertad, del *self-made man* y de la eterna juventud: "Childhood and youth satisfy at once the demands of our past and the hopes of our future. This is our national neurosis, the form of *our recoil from an actual world that brings Failure, Age, and Death.*"²³ No obstante, en el caso de Clay, el héroe de *Less Than Zero*, encontraremos fuertes variaciones: "Ellis suggests through nearly every scene in the novel that in reaching the edge of the continent, one also approaches the abyss."²⁴ "There's a feeling I get when I look to the West" de inicio sugiere un estado de melancolía al no especificarse la sensación a la que se hace mención; pero el que mirará en la novela, Clay, construirá imágenes y sensaciones en su propia voz, debidas a su experiencia. De esta manera, la sensación aludida no es una abstracción: no es el oeste por sí solo, la fantasía que culturalmente se ha construido a su alrededor, el que produce el sentimiento, éste

²⁰ *Vid., Loc. cit., p. 37*

²¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit., p. 325*

²² Ihab Hassan, *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*, p.37

²³ *Ibid., p. 39*

²⁴ Nicki Sahlin, *Op. cit., p. 27*

también se origina en quien, en el juego móvil, se vuelve para mirar en esa dirección.

Los epígrafes utilizados por Ellis proyectan una atmósfera de incertidumbre, e inclusive misterio, en la cual se destaca la interacción entre un universo específico -el juego que cambia- y un Yo que percibe y crea. Por medio de los epígrafes el lector es introducido a lo que será el discurso narrativo propiamente dicho, ya que lo dotan con una perspectiva inminente. Esta función, prevista en dos líneas al parecer sin trascendencia, se relaciona directamente con aspectos de la técnica narrativa del autor, a los que conviene remitirse antes de llegar al *Less Than Zero* del título.

Ellis se autodefine, hasta antes de *Glamorama*, como "a non-narrative writer", lo que para él significa que sus obras no se conducen por la narración de una historia en sí, sino por el efecto que se desea producir en el lector; éste se basa en la selección de secuencias o escenas que darán forma a la novela. El escritor no cuenta una historia, la *edita*, y privilegia sobre el contenido narrativo la creación de un estado de ánimo determinado en el lector. Ellis destaca así los elementos prácticos de producción de la obra dando lugar a un tipo de escritura que se asemeja a la construcción de un objeto. Es por esto que para él es indispensable la elaboración de un esquema previo a la escritura formal:

I think it's incredibly important if you are a non-narrative writer to have an outline. I don't think it's crucial if you have a plot-driven book, but I think in that case you pretty much have a story in mind and the story carries the book along. If you're writing the sort of novel that I tend to write, where the sequences are much more random and the effect ultimately is a cumulative one, then you really need to be very careful about what scenes you include and which scenes you just ignore and don't deal with. The first page of an outline, for me, is basically the entire movement of the book and what's going to happen. It would almost read like a book jacket description, I guess, but much longer and with much more detail. For example, *American Psycho*: Patrick Bateman lives in New York, he does this, he knows these people, he's a killer, he likes this, he doesn't like this, and in the end this is going to happen, or he's going to be here in the end and you'll meet him here in the beginning. Then I have a breakdown of every scene or at least an idea of every scene.²⁵

²⁵ Jaime Clarke, *Op. cit.*, pp. 9-10

No obstante que ésta es una técnica para la escritura, también está presente en el cuerpo de *Less Than Zero*. Ellis descubre al lector sus estrategias narrativas en la novela misma. Y es de esta manera que la primera escena puede leerse como una lente que se abre y deja todo al descubierto:

People are afraid to merge on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city. Blair picks me up from LAX and mutters this under her breath as her car drives up the onramp. She says, "People are afraid to merge on freeways in Los Angeles." Though that sentence shouldn't bother me, it stays in my mind for an uncomfortably long time. Nothing else seems to matter. Not the fact that I'm eighteen and it's December and the ride on the plane had been rough and the couple from Santa Barbara, who were sitting across from me in first class, had gotten pretty drunk. Not the mud that had splattered the legs of my jeans, which felt kind of cold and loose, earlier that day at an airport in New Hampshire. Not the stain on the arm of the wrinkled, damp shirt I wear, a shirt which had looked fresh and clean this morning. Not the tear on the neck of my gray argyle vest, which seems vaguely more eastern than before, especially next to Blair's clean tight jeans and her pale blue T-shirt. All of this seems irrelevant next to that one sentence. It seems easier to hear that people are afraid to merge rather than "I'm pretty sure Muriel is anorexic" or the singer on the radio crying out about magnetic waves. Nothing else seems to matter to me but those ten words. Not the warm winds, which seem to propel the car down the empty asphalt freeway, or the faded smell of marijuana which still faintly permeates Blair's car. All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge.

(9-10)

La primera escena de *Less Than Zero* es una síntesis, un esquema similar al que utiliza Ellis en la planeación de sus novelas, o un *preview*, en términos cinematográficos. Contiene todos los elementos característicos y claves del estilo narrativo del autor: el narrador autodiegético -el personaje que cuenta su propia historia-; la narración en tiempo presente; un uso del lenguaje siempre natural y directo; oraciones cortas; creación de escenas o secuencias narrativas breves, en las que la información se vierte *aparentemente* sin filtros al no presentar mayor elaboración por parte de la voz narrativa; recursos todos que quedan ejemplificados contundentemente en el cierre de la primera escena: "All it comes down to is that I'm a boy coming home for

a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge."²⁶

La desnudez de *Less Than Zero*, por la cual se observan las estructuras narrativas y temáticas a simple vista, ha restringido el interés de la crítica especializada, que se ha mantenido, en su mayoría, al nivel de la reseña o del comentario. Los vínculos de la novela con el realismo debidas a la técnica del autor se resaltan y de ahí la visión mediana que ve en ella un documento literario sobre su momento histórico, pero que, en el más radical de los casos, no tiene trascendencia artística, olvidando que: "...el universo diegético de un relato, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones espaciales que sólo en ese mundo son posibles."²⁷ Inclusive el título ha sido interpretado como un juicio de valor ante la decadencia social de que se ocupa la novela y se han abandonado sus implicaciones simbólicas.

Less Than Zero instaura sus propias coordenadas. Por un lado logra niveles de verosimilitud tales que la historia de Clay ha sido interpretada como un discurso autobiográfico que rebasa al personaje y llega a equipararse con el autor, convirtiendo la novela en un testimonial; pero si bien esto, así planteado, tiene su carga de verdad, es innegable y enriquece la narrativa de Ellis, desde una perspectiva diacrónica, *Less Than Zero* forma parte de una tradición literaria frente a la cual se reafirma e individualiza.

²⁶ La narración en primera persona y en presente define la escritura de Ellis, él mismo expone sus razones: "There's many more chances for ambiguity, for leaving stuff out, which to me can be as great as stuff that's kept in, stuff that you're wondering about, where you're constantly kept in question, where you're constantly turning the pages, wondering if this person's going to notice these things, or if he's going to make this connection, or if he's going to say this, or do that. You know everything when you're reading a novel written in third person. Everything's going to be worked out because the writer oversees the entire canvas. There's a lot more suspense, I think, in first person novels. And I think even more so when you're working in first person, present tense, which I always do. Only now am I realizing how tricky a mode it is, and I know there's a lot of resistance towards that and I've been criticized roundly by people..." Jaime Clarke, *Op. cit.*, p. 11

²⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p.17

"There's a feeling I get when I look to the West": no hay casualidad en la elección del epígrafe. Desde los elementos que hemos ido analizando, se va construyendo un espacio narrativo que se caracteriza por dar un referente *real* al medio en que se desenvuelven los personajes (el traslado desde New Hampshire, el oeste estadounidense, Los Ángeles, etc.), pero este espacio también es construido a niveles simbólicos. Tenemos el eje este-oeste del viaje de Clay, subrayado por el epígrafe, y la referencia al cero en el título. El cero por sí mismo tiene importantes connotaciones, descubierto por los mayas y empleado con muchísima anterioridad a los pueblos europeos, es representado por una concha o un caracol, ambos símbolos relacionados con la regeneración y el nacimiento; en la glíptica maya el cero se representa mediante la espiral, lo infinito abierto por lo infinito cerrado. En el *Popol-Vuh* el cero corresponde al sacrificio del dios-héroe del maíz quien resucita convertido en sol, así como se desintegra la semilla en la tierra antes de que aparezca el naciente tallo; puede decirse pues que el gran mito de la regeneración cíclica está resumido en este simbolismo del cero maya. En la tradición esotérica europea el cero es el instante de la inversión de polarización que separa el fin del semicírculo involutivo y el comienzo del semicírculo evolutivo en el ciclo zodiacal. En Egipto, aunque no hay representación del cero, algunos escribas calculadores dejaban un espacio vacío para señalar una potencia de diez:

La intuición era simbólicamente correcta: el cero es el intervalo de la generación, y al igual que el huevo cósmico, simboliza todas las potencialidades. Simboliza también el objeto que, sin valor en sí mismo, sino únicamente por su posición, confiere valor a otros, multiplicando por diez los números situados a su izquierda. Coincide así con la significación iniciática del Loco del Tarot, única lámina de los arcanos mayores que no lleva número.²⁸

Expuesto como símbolo de regeneración, el cero se ubica también como punto neurálgico en las coordenadas de la matemática, del

²⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, pp. 276-277

lenguaje, de la geografía: es el centro. La representación de los puntos cardinales está conformada por cuatro direcciones del espacio, norte-sur-este-oeste, a las cuales se añade la dimensión vertical cenit-nadir y la dimensión interior: el centro. La significación de cada uno de estos ejes es de suma importancia en la interpretación de la imagen creada por el *menos que cero* del título, ya que constituyen el espacio, que es, en la simbólica, el marco en que se organiza el mundo salido del caos, donde se despliega la energía:

El eje norte-sur simboliza los poderes trascendentales y sus fuerzas -tónicas o uránicas- de donde todo procede y a donde todo retorna. Es el eje de la potencialidad al que se opone, de oeste a este, el eje de la manifestación, de lo divino inmanente y de lo humano. De oeste a este y de este a oeste se completa, como por pulsaciones, el ciclo iniciático que encadena vida y muerte. Pero el perpetuo retorno, al extremo de este eje, no se cumpliría si no existiesen los países invisibles del norte-sur.²⁹

En cuanto al eje cenit-nadir, su oposición simboliza el circuito evolutivo-involutivo de la existencia en el tiempo, siendo el paso por el cenit el pasaje de lo finito a lo infinito y, por el contrario, el paso por el nadir: "...en el punto más bajo de la curva involutiva, marca la inmersión más profunda en la materia más densa. Por un lado, la vía de la materialización o en el plano intelectual, de la conceptualización, y por el otro la de la espiritualización y de la intuición."³⁰

En resumen, existe una serie de significados a nivel simbólico que se desprenden del análisis del título y los epígrafes, y que producen una imagen global del ámbito igualmente simbólico de *Less Than Zero*: el cero simboliza regeneración, a través de él se confiere valor y se dota de nueva vida. Al representar el centro de las coordenadas de los puntos cardinales, el cero corresponde al ámbito interior, por lo tanto es identificable con lo individual, la psique, lo inconsciente. También, en su calidad de centro, contiene la naturaleza trascendental o de potencialidad del eje norte-sur, junto con la del plano de la manifestación, de lo humano - el eje este-oeste. Para completar este

²⁹ *Ibid.*, p. 861

³⁰ *Ibid.*, p. 270

mapa mental simbólico, habría que localizar un punto en particular: *menos que cero*. Si tenemos como centro y rector de la novela a Clay, protagonista y narrador: "All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month..." vemos que él experimenta una trayectoria hacia el oeste, que si en la realidad extratextual del discurso corresponde a ir en dirección suroeste (New Hampshire-LA), a nivel simbólico implica ir hacia el nadir. Es decir, ese centro que es Clay se desplaza hacia el punto más bajo de un círculo de vida y por lo tanto al comienzo de un proceso evolutivo. Esta circunstancia es reforzada por la presencia del viaje, que envuelve un rico simbolismo relacionado con la búsqueda del ser, e involucra, por lo tanto, elementos iniciáticos; así como también por el hecho de que Clay regresa a casa para las vacaciones navideñas, época que marca el fin de un ciclo y, sobre todo, el comienzo de uno nuevo. Más allá de las connotaciones sociales de la novela, el lector es introducido a un universo que se desborda en otros ámbitos.³¹

Lo extratextual y lo simbólico en la novela no se suprimen uno al otro, muy al contrario, están en los fundamentos literarios de *Less Than Zero*. El hecho de que el título de la novela lo sea también de una canción de Elvis Costello (quien además es un ícono importante en el texto), es un ejemplo más de esto y conduce a interpretaciones varias³², como la más esparcida entre la crítica sobre la relevancia documental de la obra, o como la siguiente, que vislumbra algunas conclusiones a las que se llegará más adelante:

Indeed, the title of the novel, taken from an Elvis Costello song title, suggests that the real subject of the book is the confrontation with absolute nothingness. The refrain of the song "Less Than Zero" mentions a "mother" and a "father" and states, "They think that I got no respect, but / Everything means less than zero." The claim is certainly reminiscent of Clay's situation. Although he would appear on the surface to have a disrespectful attitude and a questionable lifestyle, he is actually grappling with his deep sense of the meaninglessness of life.³³

³¹ Esta afirmación se sustenta no sólo en los ejemplos descritos en este momento, sino en las características del género novelístico al que pertenece *Less Than Zero*, mismas que se abordarán más adelante.

³² Como hemos visto que sucede con los epígrafes de X y Led Zeppelin.

³³ Nicki Sahlin, *Op. cit.*, p. 38

La relevancia que se ha dado a la relación existente entre padres e hijos es un ejemplo utilizado en las interpretaciones basadas en los alcances sociológicos de *Less Than Zero*:

My mother and I are sitting in a restaurant on Melrose, and she's drinking white wine and still has her sunglasses on and she keeps touching her hair and I keep looking at my hands, pretty sure that they're shaking. She tries to smile when she asks me what I want for Christmas. I'm surprised at how much effort it takes to raise my head up and look at her.

"Nothing," I say.

There's a pause and then I ask her, "What do you want?"

She says nothing for a long time and I look back at my hands and she sips her wine. "I don't know. I just want to have a nice Christmas."

I don't say anything.

"You look unhappy," she says real suddenly.

"I'm not," I tell her.

"You look unhappy," she says, more quietly this time. She touches her hair, bleached, blondish, again.

"You do too," I say, hoping that she won't say anything else.

She doesn't say anything else, until she's finished her third glass of wine and poured her fourth. (18)

El diálogo entre Clay y su madre muestra la indiferencia que les produce encontrarse el uno con el otro; ambos tratan de llenar el vacío que los separa con restos de un verdadero interés por alguien que, por lo menos, se ha conocido toda la vida. La situación de Clay con su padre no es distinta, en ambos casos la precariedad afectiva se sustituye por el brillo del consumo:

It doesn't bother me that my father leaves me waiting there for thirty minutes while he's in some meeting and then asks me why I'm late. I don't really want to go out to lunch today, would rather be at the beach or sleeping or out by the pool, but I'm pretty nice and I smile and nod a lot and pretend to listen to all his questions about college and I answer them pretty sincerely. And it doesn't embarrass me a whole lot that while on the way to Ma Maison he puts the top of the 450 down and plays a Bob Seger tape, as if this was some sort of weird gesture of communication. It also doesn't really make me angry that at lunch my father talks to a lot of businessmen, people he deals with in the film industry, who stop by our table and that I'm introduced only as "my son" and the businessmen all begin to look the same and I begin to wish that I had brought the rest of the coke. (41-42)

La relación entre Clay y su padres es indudablemente una de las muestras de la indiferencia e indolencia del medio social que ocupa a Ellis; el retrato que hace, a través de un estilo lacónico y directo, tiene repercusión inmediata en el lector, debido a que quizá no haya relación más codificada que la que correctamente debiera darse entre padres e hijos. No obstante, desde una perspectiva más amplia, Clay no privilegia en su narración la disfuncionalidad de su familia sobre otro tipo de vínculos, la mantiene al mismo nivel de la que él tiene con su psiquiatra, o al *tempo* y la manera con que sus amigos pueden hacerse de compañeros sexuales, por ejemplo. En la última escena de la novela, Clay recaptura sus visiones:

There was a song I heard when I was in Los Angeles by a local group. The song was called "Los Angeles" and the words and images were so harsh and bitter that the song would reverberate in my mind for days. The images, I later found out, were personal and no one I knew shared them. The images I had were of people being driven mad by living in the city. Images of parents who were so hungry that they ate their own children. Images of people, teenagers my own age, looking up from the asphalt and being blinded by the sun. (207)

La clara referencia mitológica a Cronos devorando a sus hijos (*Images of parents who were so hungry that they ate their own children*) nos coloca de lleno en una atmósfera que se ha ido imponiendo a lo largo de la obra y que de manera envolvente se evidencia hasta el final: Cronos pone fin a la primera generación de dioses cortando los testículos de su padre, y a su vez será destronado por Zeus, quien lo mutilará. Este mito revela la eterna oposición entre generaciones, entre padres e hijos: "El héroe mismo, tal como lo evidencia su desligamiento de los padres, comienza su carrera haciendo oposición a la generación anterior; así, se convierte seguidamente en un rebelde, un renovador, un revolucionario. Sin embargo, todo revolucionario es originalmente un hijo desobediente, un rebelde contra el padre."³⁴ Debe destacarse cómo la interpretación de la novela centrada en su carácter documental puede identificar la extrema disfuncionalidad entre padres e hijos y dejar de lado la visión de que ésta es una lucha arquetípica.

³⁴ Otto Rank, *El mito del nacimiento del héroe*, p. 113

Es decir, puede insistirse en la decadencia de la institución familiar, pero se deja de lado la codificación enraizada en el mito, y por lo tanto en el símbolo. El alcance de un análisis de *Less Than Zero* basado sólo en sus propiedades documentales es indudablemente parcial en relación con el género al que pertenece.³⁵

Las pautas de lectura y la creación de un entorno simbólico en el título y los epígrafes de *Less Than Zero*; la presencia de un narrador, Clay (*Barro*) que cuenta su propia historia (*All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month*); el viaje al hogar y la época del año (*...I'm eighteen and it's December and the ride on the plane had been rough...*); la oposición a una generación anterior -con todas sus implicaciones- y a un tiempo pasado (oposición que deja huella en el casi perpetuo presente de la narración): todo señala la superposición de un discurso de tintes realistas con otro que revela elementos simbólicos y literarios, que, en conjunción, producen una novela que asentada firmemente en su momento histórico tiende puentes hacia toda una tradición literaria y, aún más, con fuertes ecos míticos.

TRADICIÓN LITERARIA Y ADOLESCENCIA

La primera escena de *Less Than Zero* narra el regreso de Clay a Los Ángeles. Se caracteriza por una larga serie de frases negativas que describen indirectamente las circunstancias del viaje, el pasado inmediato se actualiza en el tiempo presente de la narración:

People are afraid to merge on freeways in Los Angeles [...] **Nothing** else seems to matter. **Not** the fact that I'm eighteen and it's December and the ride on the plane had been rough and the couple from Santa Barbara, who were sitting across from me in first class, had gotten pretty drunk. **Not** the mud that had splattered the legs of my jeans, which felt kind of cold and loose, earlier that day at an airport in New Hampshire. **Not** the stain on the arm of the wrinkled, damp shirt I wear, a shirt which had looked fresh and clean this

³⁵ *Vid. infra.*, en relación a la novela de adolescencia como género.

morning. **Not** the tear on the neck of my gray argyle vest, which seems vaguely more eastern than before, especially next to Blair's clean tight jeans and her pale-blue T-shirt [...] **Not** the warm winds, which seem to propel the car down the empty asphalt freeway, or the faded smell of marijuana which still permeates Blair's car. (9-10)

Esta descripción revela a la voz narrativa, Clay, quien se abstiene de proporcionar una elaboración abiertamente emocional de lo que ocurre para concentrarse en los "hechos": "All it comes down is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen in four months..." La interioridad de Clay se manifiesta tangencialmente a todo lo largo de la novela, en esta escena se vislumbra en el deterioro que percibe a su alrededor y que él mismo ha experimentado durante el viaje (la referencia constante a cómo estaba en New Hampshire y cómo ha cambiado yendo hacia LA), así como en la imagen de descenso creada por la ruta y la transportación aérea, y en el fin de ciclo marcado por la época decembrina.

La escena inicia y cierra con la misma oración que Clay escucha murmurar a Blair³⁶ :

People are afraid to merge on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city. Blair picks me up from LAX and mutters this under her breath as her car drives up the onramp. She says, "People are afraid to merge on freeways in Los Angeles." Though that sentence shouldn't bother me, it stays in my mind for a uncomfortably long time [...] All [...] seems irrelevant next to that one sentence. It seems easier to hear than people are afraid to merge rather than "I'm pretty sure Muriel is anorexic" or the singer on the radio crying out about magnetic waves. Nothing else seems to matter to me but those ten words [...] All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge.

(9-10)

"People are afraid to merge on freeways in Los Angeles" se repite diez veces en esta primera escena, ya sea en su forma completa, con frases nominales (*the first thing I hear, that sentence, that one sentence, those ten words*), con el uso de pronombres (*it, this*), o en la

³⁶ El nombre de Blair contiene un juego sonoro: Blair-Blare (resonar estruendosamente). Su voz es la que aterriza a Clay en la narración, lo que la convierte en una especie de mensajero.

forma abreviada "people are afraid to merge", que es la que conservará para el resto de la novela. La repetición de esta oración, el listado de frases de todo lo que no importa fuera de ella (*Nothing else seems to matter. Not the... All of this seems irrelevant... Nothing else seems to matter... Not the...*), y la descripción "indirecta" hecha por Clay se suman para producir un efecto hipnótico que se hará manifiesto cada vez que el narrador vuelva a recurrir a "people are afraid to merge". Esta oración, que tiene una importancia categórica en la conclusión de la escena (*All it comes down to is that I'm a boy coming home [...] and people are afraid to merge*), será substituida y subrayada en su función por otras a lo largo del texto; éstas son, en orden de aparición: "I wonder if he's for sale", "Disappear here" (frase publicitaria escrita en un anuncio espectacular que igualmente se fija en la mente de Clay), y "You're a beautiful boy, and here, that's all that matters". En todas sus apariciones de principio a fin de la novela estas frases constituirán un tema y variaciones, una especie de estribillo, un eco que al repetirse evoca la sensación de hipnosis, incertidumbre y fatalidad de la primera escena.

La riqueza semántica y simbólica de "People are afraid to merge on freeways in Los Angeles" se da por la doble imagen que crea, primero, de entrar a un flujo vehicular que se vislumbra como una entidad única e interminable en sí misma, y en segundo lugar, por sugerir la posible desaparición de quienes se aventuran al interior de las "vías rápidas", como si éstos se fuesen a fundir en el asfalto; asimismo, instaura a los *freeways* como una delimitación, prefigura un fin o comienzo de ciclo, existente, como ya se ha dicho, en la época navideña, y sobre el cual se abundará más adelante. Este leitmotiv, con la singularidad y fuerza que dibuja el mapa dramático de *Less Than Zero*, tiende puentes a la tradición literaria norteamericana, iniciando con la travesía de Huckleberry Finn por el Mississippi e incluyendo hitos como *On the Road*, de Jack Kerouac, pero de manera especial entra en contacto con *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger. Tras haber dormido en Grand Central Station, y por completo dentro de los momentos climáticos de la historia, Holden Caulfield experimenta lo siguiente:

Anyway, I kept walking and walking up Fifth Avenue, without any tie on or anything. Then all of a sudden, something very spooky started happening. Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I'd never get to the other side of the street. I thought I'd just go down, down, down, and nobody'd ever see me again. Boy, did it scare me. You can't imagine. I started sweating like a bastard – my whole shirt and underwear and everything. Then I started doing something else. Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie. I'd say to him, "Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie." And then when I'd reach the other side of the street without disappearing, I'd *thank* him. Then it would start all over again as soon as I got to the next corner. But I kept going and all. I was sort of afraid to stop, I think – I don't remember, to tell you the truth.³⁷

Las historias de Clay y de Holden Caulfield corren paralelas y en la tipología textual pueden ser catalogadas en el rubro de *Bildungsroman*; este género es descrito como la novela (*roman*) de educación, formación o desarrollo (*bildung*); sinónimos son los llamados *Erziehungsroman* (*erziehung*: crianza, educación) y *Entwicklungsroman* (*entwicklung*: desarrollo): "[Types] of *bildungsroman* in which major emphasis is placed on the development of the principal character. In English and American criticism the minute differences in such terms as these are infrequently encountered."³⁸ También se encuentra el *Künstlerroman* (*künstler*: artista), que trata el desarrollo del personaje central como artista, de su infancia a la madurez. Las diferencias que ofrece el término alemán para la categorización de estos tipos de novela no tienen traducción al español ni al inglés, por lo que generalmente se utiliza el término más amplio que es *bildungsroman*.

Otras descripciones del *bildungsroman* dicen lo siguiente: "[It] deals with maturation, wherein the hero becomes "civilized"³⁹; "a novel

³⁷ J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, pp. 197-198. Esta sensación de Holden se anuncia desde el inicio de la novela, antes de que abandone Pencey Prep: "Anyway, as soon as I got my breath back I ran across Route 204. It was icy as hell and I damn near fell down. I don't even know what I was running for – I guess I just felt like it. After I got across the road, I felt like I was sort of disappearing. It was that kind of a crazy afternoon, terrifically cold, and no sun out or anything, and you felt like you were disappearing every time you crossed a road." *Ibid.*, p. 5

³⁸ Hugh Holman, *et. al*, *A Handbook to Literature* p. 176

³⁹ Sylvan Barnet, *et. al.*, *A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms*, p.76

concerning the youthful life and development of a major character"⁴⁰; "novel that deals with the development of a young person, usually from adolescence to maturity; it is frequently autobiographical"⁴¹ (a lo largo de la historia ha existido una tendencia importante entre los escritores de utilizar material autobiográfico cuando abordan este género novelesco⁴²).

Less Than Zero responde a las características que destacan las descripciones mencionadas en lo concerniente a la narración del tránsito de un protagonista de una etapa temprana de la vida a otra. Pero existe una disparidad que no puede ser pasada por alto y que está relacionada con las connotaciones "educativas" que se dan al *bildungsroman*. La obra que más se menciona como representante del género e, inclusive, como la que funda la tradición es el ciclo novelesco *Wilhelm Meister* (1785-1821), de Johann Wolfgang Goethe. En esta novela, después de una larga travesía, Wilhelm Meister abandona su interés de crecimiento espiritual, encaminado a la regeneración poética de la escena alemana, a favor de una moral burguesa utilitaria, que en el fondo no desecharía los sentimientos, ni la dignidad del individuo. Goethe hace transitar a su personaje por una narrativa que desemboca en un final que revoluciona la trayectoria originalmente prevista. Esto habla de una intención patente por parte del autor de contrastar las

⁴⁰ Harry Shaw, *Dictionary of Literary Terms*, p. 50

⁴¹ Hugh Holman, *et. al.*, *Op. cit.*, p.55

⁴² *Vid. infra*. "La construcción del narrador". La naturaleza de estas novelas, que tratan de la evolución del personaje hacia la "madurez", es causa de que en numerosas ocasiones la crítica privilegie el análisis a partir del material autobiográfico que poseen, como en realidad sucede con *A Portrait of an Artist as a Young Man*, de James Joyce. En el caso de *Less Than Zero*, su clasificación genérica, aunada a que es una primera novela, contribuyó a que la crítica viera en ella la mera recreación de la vida del autor, como ya ha sido puntualizado. Pero la noción de autobiografía involucrada es distinta. Además del hecho de que autor y personaje hayan abandonado Los Ángeles para estudiar en el este de los Estados Unidos, Ellis considera haberse deshecho de ese tipo de fuente: "It's interesting, this idea of being so overwhelmingly influenced by pop culture, and yet, in your writing, not that influenced by events in your life. That's a new idea very common to artists of this generation. You're making up stuff, but at the same time it's autobiographical because it stems from how you're feeling. I think temperament and sensibility can be autobiographical. *American Psycho* was, for me, an autobiographical novel. Not because I went around chopping up prostitutes, not because I worked on Wall Street, but because the tone of the book accurately reflects how I was feeling when I was writing it." Mark Amerika and Alexander Laurence, "Interview with Bret Easton Ellis", p.3

aspiraciones de genialidad individual del ser romántico con la practicidad de la masa⁴³, y habla de un escritor que se deja ver detrás del entramado novelesco y ha conducido a su personaje durante los más de treinta años que le lleva la culminación del ciclo:

Goethe era un educador auténtico. Los dos grandes monumentos de su vida, Fausto y Guillermo Meister, lo atestiguan. Esta última obra, sobre todo, muestra cómo ese impulso que lo lleva a escribir una autobiografía para confesarse y pintarse a sí mismo, vuélvese objetiva, se exterioriza en el terreno social y aun político, y adquiere así valor educativo.⁴⁴

Goethe representa una primera fase del género al hacer hincapié en la búsqueda del equilibrio entre el individuo y la sociedad; el personaje encuentra su lugar al insertarse de manera confortable y exitosa en el devenir social. El *bildungsroman* que se basa en la dicotomía individuo-sociedad responde a los orígenes de este tipo de novela en la época romántica. Pero, según Walter D. Mignolo: "El género no es una estructura rígida a la cual se amoldan o no las obras, sino un cúmulo de principios, de rasgos, de conocimientos que guían *la producción y la interpretación de textos*."⁴⁵

La configuración de un género tiene indudablemente una dimensión histórica y la aparición de textos que puedan ser clasificados como pertenecientes a éste no significa que en su totalidad respondan a una sola e inmutable definición. La descripción de un género es un recurso metodológico para la interpretación: "No sólo necesitamos conocer la estructura de los textos sino también los procesos cognoscitivos que, en la dinámica de la interacción verbal, subyacen la producción y la interpretación de textos, inscribiéndolos en el marco discursivo de un concepto que configura su espacio taxonómico."⁴⁶ Un género es un sistema de codificación, un concepto que constituye pautas que culturalmente guían la escritura y la recepción de textos. Pero la

⁴³ Cfr. Rafael Cansinos Assens, "Ciclo de Guillermo Meister", *passim*.

⁴⁴ Thomas Mann, citado por Cansinos Assens, "Goethe, novelista", p. 1768

⁴⁵ Walter D. Mignolo, "¿Qué clase de textos son géneros?", p. 39. Las cursivas son mías.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 51

formulación de un género se da dentro de marcos discursivos que son: "...un cúmulo de conocimientos desde los que operan y a los que contribuyen a acrecentar o modificar los sistemas de codificación."⁴⁷

En relación a las definiciones apuntadas del *bildungsroman* es posible inferir que presentan la creencia en un avance, en sentido positivista, del personaje. Es decir, al mantener una confrontación individuo-sociedad del tipo que encontramos en *Wilhelm Meister*, el desarrollo del personaje es calificado como maduración o evolución, en la medida que éste se adapte al medio social. Wilhelm Meister se autoeduca, se civiliza y se encumbra al relacionarse con la añeja aristocracia alemana, "evoluciona" al corregir su rumbo dejando el teatro por la cirugía. Socialmente adopta una posición aceptable de ayuda a los demás. Pero ¿hablar de crecimiento, desarrollo o maduración implica un mejoramiento cualitativo social, intelectual o espiritual? ¿una evolución? Qué decir entonces, volviendo a la escena norteamericana, de un caso como *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885). En ella, nos dice Huck: "The Widow Douglas, she took me for her son, and allowed she would sivilize me: but it was rough living in the house all the time, considering how dismal regular and decent the widow was in all her ways; and so when I couldn't stand it no longer, I lit out."⁴⁸ Sin duda los parámetros de realización individual para Huck no comulgan con el bienestar dentro del medio social.

El mismo Goethe cuenta con otra novela de capital importancia para la codificación del género que casi no aparece en los diccionarios literarios relacionada con el *bildungsroman*, negando así la alternativa a la descripción genérica más difundida -que es la que hemos asentado-, ésta es *Penas del joven Werther* (1774):

Werther, novela del romántico burgués, muestra ese mismo aire candoroso de toda la literatura burguesa de aquel tiempo, que coquetea con el vicio en tanto parece rendir culto a la virtud. Werther peca por poco sociable, por no saber conciliar la antítesis entre las dos morales, por falta de astucia o picardía mundana. Para realizar plenamente esa pedagogía conciliadora y subsanar la errata del *Werther*, escribe Goethe su ciclo novelesco del

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35

⁴⁸ Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, p. 11

Guillermo Meister, donde el héroe, aleccionado por la vida y por sabios mentores, llega finalmente a ese puerto de la humana ventura, en que Werther se estrella tan miserablemente. *Werther* representa la rebelde y alocada juventud de Goethe; *Guillermo Meister*, su transigente y sabia madurez.⁴⁹

En contraste con Wilhelm Meister, Werther es un inadaptado cuya desolación lo empuja a la muerte, su historia engendra en la época una ola de suicidios que imitan el suyo. Werther es un poderoso ejemplo de la influencia de la literatura en la vida de la humanidad. No sólo refleja el estado de ánimo preponderante en un periodo histórico y lo conforma, sino que traspasa el ámbito literario y hace que los jóvenes reproduzcan su manera de vestir -el frac azul de botones dorados y el chaleco amarillo-, su posición ante la vida y también ante la muerte.

Al *Werther* se le menciona como representativo del movimiento literario denominado *Sturm und Drang*, tormenta y tensión, o tempestad y pasión, que a finales del siglo XVIII se da como una revuelta en contra de las convenciones clásicas: "[It] was characterized by fervour and enthusiasm, a restlessness of spirit, the portrayal of great passion, and a reliance on emotional experiences and spiritual struggles; and was intensely personal."⁵⁰

Los teóricos de la literatura han catalogado, hasta ahora, una obra como *Wilhelm Meister* dentro del *bildungsroman*, y no mencionan al *Werther*. Ambas obras presentan una misma problemática para dos personajes distintos, a saber, la necesidad de dos hombres en su juventud por conciliar su individualidad, su interioridad, con el ámbito social o colectivo. Sin embargo, se elimina al *Werther* del género porque no concluye, al parecer, con una acción que socialmente pueda identificarse como "desarrollada, madura, civilizada". Claramente se observa un criterio moral específico detrás de la clasificación genérica. Mas en los albores del siglo XX asistimos a un cambio de perspectiva en relación al *bildungsroman*, con novelas como *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, *Maurice* de E. M. Forster, *Demian* de

⁴⁹ Rafael Cansinos Asséns, "Goethe, novelista", p. 1763

⁵⁰ Hugh Holman, *et. al.*, *Op. cit.*, p. 487

Hermann Hesse y *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Robert Musil:

The previous form of the novel, which was based on individual and society, with the assumption that a mature individual will be a social asset, finds its focus shifting, from individual and social well-being to matters of spirit, soul, self. The traditional *Bildungsroman*, which was nearly always a form of disguised autobiography, now becomes far less disguised as matter shifts to spirit. The shift is from physical well-being, happiness, stability, to intangibles like mental health, sexual discovery, and, chiefly, spiritual needs. The protagonist, now a mere shadow figure for the author, no longer shapes himself into a social unit, but exists solely for himself, a cell without reference to any group or person unresponsive to his needs. Narrative itself would reflect the change, with linear becoming convoluted, incidents occurring simultaneously or in memory, present tense giving way to past, ends implicit in beginnings.⁵¹

Conservando características, como el uso de material autobiográfico propio de cada escritor, la creación de las historias de estos personajes en búsqueda de su centro ya no depende de la total aceptación en el ámbito social, sino del encuentro con el propio ser, surgen del *conócete a ti mismo*, y llegan a catalogarse como *biografías espirituales*, siendo este término un nuevo sinónimo para el *bildungsroman*. Esto tiene implicaciones substanciales en la interpretación de la condición y significación del individuo en el siglo XX. La experiencia literaria del Romanticismo, del Realismo y Naturalismo en el siglo XIX, y la enorme influencia de nuevos pensadores, de entre los que destaca indudablemente Sigmund Freud, y posteriormente Carl Gustav Jung, conducen a una nueva noción del ser, que combina el deseo romántico de internarse en las regiones oscuras y pasionales del individuo, con el imperativo modernista de dar un sondeo científico, para así obtener un nuevo tipo de verdad: "...el lector se ve envuelto en el devenir de la identidad del personaje, en los sucesos que conducen a la cristalización de su yo, y averigua cómo llegan a ser lo que verdaderamente son."⁵² El estudio del inconsciente, los sueños, el mito, los arquetipos, dan nueva luz a los caminos que en numerosas

⁵¹ Frederick R. Karl, *Modern and Modernism*, p. 170

⁵² Kenneth Gergen, *El yo saturado*, p. 64

ocasiones habían sido clausurados teóricamente como vías conductoras hacia el umbral de la conciencia, la “madurez”.

Existe además un aspecto de gran novedad en la metamorfosis del género. Las definiciones del *bildungsroman* mencionan, sin detenerse, el periodo de vida en que se desarrolla el personaje. Se habla de su crecimiento o maduración; en algunos casos se menciona la infancia y, en casi ninguno, la adolescencia. Generalmente se acentúa la juventud, pero la juventud es una etapa relativa; ésta dependería de los hechos que sean considerados como indicios de que se ha abandonado la niñez o entrado en la madurez, por ejemplo. El hecho de “crecer” tampoco es privativo del ser joven: uno crece, cambia, toda la vida, tanto física como espiritualmente. El pertenecer a la juventud o a la edad adulta depende de parámetros delimitados por una convención.

Gustavo Sainz menciona que Stanley Hall en su estudio *Adolescence* es el primero en calificar al periodo adolescente como *storm and stress*⁵³, equiparando así, en cierta medida, la corriente literaria del mismo nombre con la adolescencia. Esta circunstancia es esclarecedora, ya que con ella entramos en contacto directo con la tendencia novelística del *Werther* y con una redefinición del género. La adolescencia es consecuencia del devenir cultural de occidente: “La sociedad contemporánea ha visto aparecer dos fenómenos radicalmente nuevos: la adolescencia, que se intercala entre la infancia y la edad adulta, y estas dos (a veces tres) décadas que separan el fin de la actividad profesional del momento en que las disminuciones físicas y mentales suprimen la autonomía del individuo constituyéndolo en “viejo”.⁵⁴ Es así que el periodo descrito como juventud en el siglo XIX, digamos, en nuestros días no equivale por completo a la adolescencia: “...parecería que a medida que las sociedades se industrializan el periodo total de aprendizaje se prolonga, se retrasa la asunción de los roles adultos y el intervalo entre la madurez sexual y la

⁵³ Gustavo Sainz, “Noticia”, p. 9

⁵⁴ Gerard Vincent, “Una historia del secreto”, pp. 329-330

condición de adulto se hace mayor. En realidad la adolescencia larga es un fenómeno relativamente reciente en nuestra sociedad."⁵⁵

La prolongación y los cambios cualitativos que socialmente han ido construyendo el periodo adolescente conducen a reconsiderar la descripción del *bildungsroman* o la *biografía espiritual*. El paso de la niñez a la juventud, y por ende a la madurez, no funciona así quizá desde mediados del siglo XX. La adolescencia es una etapa que no necesariamente concluye con la aceptación de los roles adultos tradicionales. La adolescencia es una categoría móvil. La decisión que toma Werther, aun con los tintes patológicos que pudiera tener y desde la perspectiva actual, responde a un malestar ontológico que se resuelve en una clausura voluntaria de la propia vida. Werther experimenta un proceso de vida que trunca por la propia postura ante sí mismo, la vida y la sociedad, y que difícilmente y sin controversias podría ser catalogado de no adulto, o inmaduro. A pesar de que pueda incluirse como una característica más del género, el cruce definitivo del umbral hacia la edad adulta en términos de armonía en la dicotomía individuo-sociedad no debe privilegiarse, como tampoco se deben inmiscuir criterios morales parciales que no estén en relación con la naturaleza del personaje.

El surgimiento de la adolescencia como un periodo de vida en sí, nos lleva a la necesidad de redescubrir el *bildungsroman* o la *biografía espiritual* y su pertinencia de acuerdo a un marco discursivo más amplio. El punto neurálgico de la novela es el tránsito del protagonista hacia una nueva etapa; en un primer momento esto implicaba adoptar un rol adulto en una sociedad que lo cobijaba, después el descubrimiento de su propio yo, con una consecuente postura frente al otro. La primera opción, aunque pueda surgir en la literatura contemporánea sería de muy dudosa procedencia y calidad pues ha sido a todas luces rebasada, pero debe permanecer en la tipología textual para obras del pasado. La segunda sigue siendo correcta en la medida que hay trabajo e integración interior del protagonista, pero

⁵⁵ J. Stone y J. Church, "La adolescencia", p. 258

resulta demasiado amplia ya que podría involucrar conflictos no adolescentes. El término *novela de adolescencia* responde mejor a las circunstancias de la producción literaria contemporánea y es incluyente de las tipologías anteriores.

Si bien *Less Than Zero* está en la línea de esta tradición novelesca y llega a ser catalogada por *Los Angeles Times* como la sucesora de *The Catcher in the Rye*, no comparte la comunión última social o espiritual de los héroes anteriores. La novela de Ellis presenta diferencias sustanciales a nivel de forma y contenido en la creación de la historia de Clay que, al proyectar una nueva significación del género, ha producido toda una confusión crítica a su alrededor. Esto tiene sus raíces todavía en la necesidad de una conclusión en la que el héroe luzca la luminosidad que le ha dejado su aventura. La aventura de Clay no se queda corta, como se ha observado. Ampliando el devenir de la tradición, *Less Than Zero* muestra una realidad más oscura de la que nos gustaría ver. *Disappear here*.

RITOS DE INICIACIÓN

Storm and Stress, la adolescencia catalogada con una definición destinada originalmente a un movimiento literario. Esta equivalencia resulta de las características propias de lo que ahora conocemos como período adolescente. Etimológicamente la palabra *adolescer* tiene dos raíces en latín: 1. de *ad* : a, y *dolescere* : Caer enfermo o padecer una enfermedad crónica; y 2. de *adolescere* : Crecer. De donde se desprende Adolescencia, *adolesentia*, edad de tránsito de la niñez a la edad adulta⁵⁶. Sin embargo una combinación de ambas etimologías describe con mayor precisión el mundo adolescente, esa travesía que es generalmente dolorosa; "cómo duele crecer, lo que cuesta

⁵⁶ Vid., *Diccionario de la Real Academia Española*, y María Moliner, *Diccionario del uso del español*

aprender", dice una voz popular, y es cierto: "... el adolescente atraviesa por un periodo difícil, de alguna manera catastrófico, mientras encuentra la necesaria seguridad en la autoafirmación, la necesaria independencia del mundo familiar, y la ansiada identidad en la comunidad."⁵⁷

El dolor del crecimiento, sobre todo durante el periodo que ahora denominamos adolescencia, tiene sus orígenes más remotos en la actuación que se hacía de los mitos durante las ceremonias de iniciación a la edad adulta. "Iniciación" es un término que muy comúnmente surge en relación con el *bildungsroman* y su estudio constituye una perspectiva de gran importancia para la conformación de la novela de adolescencia.

Según Mircea Eliade se pueden distinguir tres categorías o tipos de iniciación en la historia de las religiones: 1. Los rituales por los que se efectúa el paso de la infancia o la adolescencia a la edad adulta; 2. Los ritos de entrada a sociedades secretas; y 3. Los ritos que marcan las vocaciones místicas.⁵⁸ La característica distintiva de los primeros, los comúnmente llamados ritos de pubertad, es que son los únicos obligatorios para todos los miembros de la sociedad. Uno de sus rasgos más significativos era la separación de los novicios de las madres, ésta era una ruptura violenta con el mundo de la infancia, el mundo regido por la madre y lo femenino, mundo asexuado y de ignorancia en los menesteres de la comunidad. El paso a la edad adulta duraba lo mismo que los ritos iniciáticos a través de los cuales se llevaba a cabo. Es decir, la "adolescencia" era un periodo delimitado de tiempo ritual altamente codificado. Y como bien señala Arnold van Gennep: "... la pubertad fisiológica y la "pubertad social" son dos cosas esencialmente diferentes y [...] sólo en raras ocasiones convergen".⁵⁹ Lo cual es un indicio más de que la adolescencia no es equiparable a la pubertad, al periodo en que el individuo empieza a madurar sexualmente. Desde su origen en las sociedades en que el rito era

⁵⁷ Gustavo Sainz, *Op. cit.*, p. 12

⁵⁸ Cfr., Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, pp. 18-19

⁵⁹ Arnold van Gennep, *Los ritos de paso*, p. 78

determinante para la vida, la adolescencia ha sobrepasado lo orgánico y es una etapa socialmente construida a la que se han ido sumando y restando características.

El cruce del umbral a la edad adulta se ha prolongado en la historia reciente de la humanidad y esto conlleva nuevas significaciones tanto para el ser adolescente como para el adulto. La literatura como ente vital no es ajena a estos cambios. A la par de la invención del periodo adolescente la novela se ha ido transformando, o tal vez a la inversa, como también sucedió con el llamado *amor cortés*. La novela de adolescencia es naturalmente iniciática en el sentido que pone al personaje en contacto definitivo con lo que anteriormente era desconocido. Al hablar de iniciación, espontáneamente viene a la mente la "primera vez": "La idea implícita de [...] que *es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida*, y no sus sucesivas epifanías."⁶⁰ Esta creencia se activa sobre todo en relación con la sexualidad, por los efectos que ésta conlleva, sin embargo, es un elemento dentro de un espectro más amplio. La función final de la iniciación no reside en hechos aislados, sino en un conjunto de experiencias que conducen a la transformación del sujeto:

Por iniciación se entiende generalmente un conjunto de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la modificación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. Filosóficamente hablando, la iniciación equivale a una mutación ontológica del régimen existencial. Al final de las pruebas, goza el neófito de una vida totalmente diferente de la anterior a la iniciación: se ha convertido en *otro*.⁶¹

Mordecai Marcus considera que para el análisis de las historias de iniciación (*initiation stories*) el conocimiento derivado de las investigaciones antropológicas sobre el tema no se adecua enteramente en los estudios literarios, ya que las investigaciones muestran que, para la iniciación, es necesaria la participación de un adulto cuya función es guiar al iniciado hacia el conocimiento a través de sistemas rituales de origen social: "One concludes that the initiation

⁶⁰ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 41

⁶¹ *Ibid.*, p. 10

story has only tangential relationship to the anthropologists's idea of initiation."⁶² Es cierto que la producción literaria dentro de la tradición iniciada con el *bildungsroman* no se aboca a la adoctrinación de sus personajes dentro de una ortodoxia ritual como la que destaca Marcus; la educación o, correctamente, el aprendizaje, como también él lo señala, es usualmente el resultado de la experiencia personal. Sin embargo, la ausencia de una ritualización de tipo primitivo en las historias de iniciación, no significa que, necesariamente, no se esté en presencia de un tipo de estructura cultural y psíquica - y literaria - indispensable para el paso de una etapa de la vida a otra como lo es el rito. El fenómeno de la iniciación no debe observarse aisladamente, ni debe ser considerado únicamente cuando reproduce a la letra elementos primigenios. Esto implicaría exigir que la iniciación de Ike McCaslin, en "The Bear" de William Faulkner, hubiese terminado cuando su mentor, Sam Fathers le marca la cara con sangre: "He was thirteen then. He had killed his buck and Sam Fathers had marked his face with the hot blood, and in the next November he killed a bear."⁶³ Pero la iniciación de Ike apenas ha comenzado. Su aprendizaje está en concordancia con la vida en los bosques y la mezcla de sangres y culturas de la narrativa de Faulkner. Ike tendrá que redimir su culpa frente a una tierra violada por los hechos de los hombres en la persecución de Old Ben, el oso negro. El camino que llevará a Ike a renunciar a su derecho sobre la tierra heredada sigue un paradigma ritual determinado por las características de la narración. Pero la ausencia de elementos completamente figurativos, como el "bautizo" con sangre de que es objeto Ike, no representa la ausencia de una estructura mítico-ritual subyacente. Sería como escuchar a Ike reclamar en su ruta hacia la adultez: "Ya matamos un oso, ¿por qué no simplemente terminamos esto?"

Marcus propone un muy útil esquema general para clasificar las historias de iniciación, que no obstante su resistencia ante la información antropológica, continúa usando un vocabulario que le es

⁶² Mordecai Marcus, "What is an Initiation Story?", p. 222

⁶³ William Faulkner, "The Bear", p. 245

peculiar a ésta e, indirectamente, mantiene el esquema de los llamados ritos de paso, que se analizarán más adelante:

An initiation story may be said to show its young protagonist experiencing a significant change of knowledge about the world or himself, or a change of character, or both, and this change must point or lead him towards an adult world. It may or may not contain some form of ritual, but it should give some evidence that the change is at least likely to have permanent effects.

Initiation stories obviously center on a variety of experiences and the initiation vary in effect. It will be useful, therefore, to divide initiations into types according to their power and effect. First, some initiations lead only to the threshold of maturity and understanding but do not definitely cross it. Such stories emphasize the shocking effect of experience, and their protagonists tend to be distinctly young. Second, some initiations take their protagonists across a threshold of maturity and understanding but leave them enmeshed in a struggle for certainty. These initiations sometimes involve self-discovery. Third, the most decisive initiations carry their protagonists firmly into maturity and understanding, or at least show them decisively embarked toward maturity. These initiations usually center on self-discovery. For convenience I will call these types tentative, uncompleted, and decisive initiations.⁶⁴

La clasificación general de Marcus para el género de iniciación es una descripción amplia y efectiva, pero teóricamente incompleta al decidirse finalmente por la iniciación como el paso definitivo a la adultez. La iniciación está compuesta de diversos actos iniciáticos, éstos son sumamente importantes y se caracterizan, como lo indica el término, porque aseguran la presencia o participación definitiva del individuo en hechos que antes le eran ajenos. Una iniciación es tal porque después del primer acto sucede la repetición, con la consiguiente fluctuación del valor otorgado. Es así que una historia de iniciación lo sigue siendo independientemente de que el personaje muestre la conciencia que deja el cruce del umbral a la adultez. La iniciación se centra en ella misma y no debe involucrar, otra vez, categorías morales que se ubiquen fuera del contexto del dueño de la acción. Un acto iniciático lo es de una vez y para siempre. La iniciación por excelencia es sin duda la sexual, sin embargo actualmente lo que idealmente y a nivel cultural se identifica como "Iniciación", así con mayúsculas, ha variado, como lo demuestra Ellis en la escena inicial de su segunda novela *The Rules of Attraction*:

⁶⁴ *Loc. cit.*, pp. 222-223

It was beginning to dawn on her then that she didn't know which one she had (technically) lost her virginity to (though odds were good that it was the film student from N. Y. U. and not the townie), even though that seemed to be beside the point for some reason on this post-virginal morning. She was vaguely aware that she was bleeding, but only a little. The guy from N. Y. U. burped in his sleep. There was vomit (whose?) all over Lorna's trashcan. The townie was still laughing, doubled up naked with laughter. Her bra was still on. And she said to no one, though she had wanted to say it to Daniel Miller, "I always knew it would be like this."⁶⁵

La aureola que ilumina la idea de la iniciación sexual hace mucho tiempo ha cesado de brillar de la misma manera. Y la conclusión del periodo iniciático, que es la función de la adolescencia, obedece a otro tipo de parámetros. No es un acto único el que la determina, desde siempre ha sido un proceso de "iniciaciones" que históricamente se ha ido extendiendo. El acto iniciático adquiere un valor tal en la medida en que tenga esta calidad para el personaje. Para Marcus, una postura de tal indiferencia y confirmación como la de Lauren en la cita anterior de Ellis sería una iniciación incompleta, pero no por ello deja de ser una iniciación en sí.

La iniciación es válida en la medida que transforma, como lo señala Mircea Eliade. A lo largo del siglo XX, esa transformación se establece cada vez menos en la aceptación de roles socialmente aceptados, en el equilibrio entre el individuo y la sociedad; al contrario, la asunción de la personalidad individual con la consecuente alienación del medio social se ha generalizado. Es posible decir que la novela contemporánea de adolescencia se instaura más en la corriente de Werther que de Wilhelm Meister. Pero ambas comparten, a pesar de todo, un patrón que las une y que es el que aún ahora subsiste en la novela de adolescencia. La iniciación adquiere su verdadera dimensión cuando se le coloca en perspectiva con el rito y, por consiguiente, con el mito:

Allí donde existen, los ritos de iniciación son obligatorios para todos los jóvenes de la tribu. Para tener derecho a ser admitido entre los adultos, el

⁶⁵ Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, p. 16

adolescente ha de afrontar una serie de pruebas iniciáticas: gracias a esos ritos y a las revelaciones que llevan consigo, podrá ser reconocido como miembro responsable de la sociedad. La iniciación introduce al novicio en la comunidad humana a la vez que en el mundo de los valores espirituales. Entra en conocimiento de las actitudes, técnicas e instituciones de los adultos, pero asimismo de los mitos y tradiciones sagradas de la tribu, nombres de los dioses e historia de sus obras; entra en contacto sobre todo con las relaciones místicas entre la tribu y los Seres Sobrenaturales tal como fueron establecidas en el origen de los tiempos.⁶⁶

El paso de un individuo de una situación determinada, en este caso la infancia, a otra igualmente determinada, la edad adulta, se produce en el tiempo ritual establecido por cada comunidad. Éste es independiente en muchos casos de la madurez fisiológica de los iniciados, como ya se ha apuntado, lo que indica que se privilegia el medio cultural al biológico. Conforme se retrocede en el tiempo, es observable que la división entre el ámbito social y religioso es cada vez menor. Los ritos de iniciación a la edad adulta, lo que hoy en día es la adolescencia, significaban en definitiva un encuentro con lo sagrado: conocer lo que aconteció en el mundo *in illo tempore*, en el origen del tiempo, conocer las hazañas de los Dioses y los héroes, conocer la Historia Divina:

Para el pensamiento arcaico [...] el hombre es *hecho*: no se hace él solo. Son los iniciados veteranos, los maestros espirituales, quienes "le hacen" [...] para llegar a ser efectivamente hombre es preciso asemejarse a un modelo mítico. El hombre se reconoce como tal en la medida en que deja de ser un "hombre natural" -*un niño*-, en la medida que es "hecho" por segunda vez, conforme a un canon ejemplar y transhumano.⁶⁷

Encontramos entonces la relación iniciador-iniciado a la que hace referencia Mordecai Marcus y el entramado "educativo" que sucede entre ambos, pero la cuestión no es encontrar en la actualidad una reproducción mimética del ritual de iniciación en la literatura. Ésta ya se dio, cuando los mitos que hoy leemos como literatura fueron modelos de ser. El héroe mítico era un modelo transhumano a seguir y la historia sagrada que es la mitología era ejemplar: "... la repetición de un

⁶⁶ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 10

⁶⁷ *Ibid.*, p. 15

ritual establecido por los Seres divinos trae consigo la reactualización del Tiempo original, cuando el rito se celebró por primera vez. He ahí la razón por la que el rito es eficaz: participa de la plenitud del Tiempo Sagrado, primordial. El rito actualiza el mito.”⁶⁸

Existe una correspondencia indisoluble entre el mito y el rito. Los ritos iniciáticos repiten simbólicamente los hechos contenidos en la historia sagrada, que cuenta cómo todas y cada una de las cosas llegaron a ser, y fundamenta todo patrón de conducta e instituciones sociales y culturales: “...la cosmogonía constituye el modelo ejemplar de toda situación creadora; todo lo que hace el hombre, repite en cierta manera el “hecho” por excelencia, el gesto arquetípico del Dios creador: la Creación del Mundo.”⁶⁹ Para llevarla a cabo, durante la iniciación, los novicios son separados, no sin violencia, del mundo de la infancia y entran en un tiempo suspendido, sagrado, tras el cual volverán a nacer:

A lo largo de toda la duración del noviciado, los vínculos ordinarios, tanto económicos como jurídicos, se modifican, a veces incluso se rompen por completo. Los novicios están fuera de la sociedad, y la sociedad carece de todo poder sobre ellos, tanto más cuanto que son propiamente sagrados y santos, y en consecuencia, intangibles y peligrosos como lo serían los dioses.⁷⁰

Si la literatura es la heredera directa del mito, la actualización mítica a través de los ritos de iniciación trae a la memoria historias como la de Werther y la ola de suicidios tras el suyo, la decisión de Huck Finn: “All right, then, I’ll go to hell”⁷¹ y el enorme impacto que ha causado en el espíritu norteamericano, o la cruzada de Holden Caulfield siendo citada por el asesino de John Lennon para justificarse el día de su sentencia. Clay es también parte de este árbol genealógico, un *wangarapa*, uno más de esos seres intangibles y peligrosos viviendo un tiempo suspendido. En *Less Than Zero* vamos a su encuentro.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 23

⁶⁹ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 38

⁷⁰ Arnold Van Gennep, *Op. cit.*, p. 126

⁷¹ Mark Twain, *Op. cit.*, p. 208

IN ILLO TEMPORE

Los ritos de iniciación no se circunscriben únicamente a aquellos que se relacionan con el paso a la edad adulta; tienen lugar en diferentes etapas de la vida y bajo las condiciones características de cada una de ellas. Pero subsiste en todas las iniciaciones un patrón que puede describirse como la necesidad de renovación inherente al ser humano. La particularidad de los ritos que pertenecen a la adolescencia es que son obligatorios para todos y, siendo así, tienen lugar independientemente de la voluntad del individuo; para ello, en la época moderna, opera un mecanismo inconsciente.

El adolescente en las sociedades que Mircea Eliade denomina premodernas, es decir: "...las que en Occidente han perdurado hasta la Edad Media, y en el resto del mundo hasta la primera guerra mundial"⁷², el objetivo es cambiar el régimen existencial, de la niñez al de la edad adulta, en el tiempo determinado en que se desarrollan un conjunto de ritos y enseñanzas orales. Al término de la iniciación el sujeto se ha hecho partícipe del conocimiento de la historia sagrada, la historia de los seres sobrenaturales que fundaron la condición humana y todas las instituciones religiosas, sociales y culturales de la tribu, y se ha convertido en otro. La mitología en la que ha sido instruido el iniciado es la que le proporciona los patrones de conducta con los que se desenvolverá, investido con su nuevo estatus, en el medio social y religioso, que en realidad es uno solo.

Más allá de los elementos rituales que involucra una iniciación en las sociedades a las que acabamos de referirnos, como podría ser la presencia de figuras tutelares -los señalados por M. Marcus-, la circuncisión, perforaciones o extracciones, la imposición de tabús alimenticios, o la escenificación de muy elaborados cuadros que aseguren el rompimiento del novicio con su estado anterior (la separación de la madre, la flagelación e inclusive la tortura, por

⁷² Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 10

ejemplo), la iniciación es la aplicación de un "método" ejemplar, aquél que permite "hacer" al hombre: "La iniciación equivale, pues, a una revelación de lo sagrado, de la muerte, de la sexualidad y de la lucha por la subsistencia. Sólo llega uno a hacerse hombre al asumir las dimensiones de la existencia humana."⁷³ Esta asunción de las dimensiones de la existencia humana no depende más del "trabajo ritual" que proporciona el grupo, sino del encuentro con el propio Yo, con el verdadero ser que somos cada uno de nosotros, y con la toma de una posición frente al otro, a la sociedad, a Dios, a la vida y la muerte.

Como puede observarse, los componentes que una empresa de esta naturaleza involucra no son tan diferentes de los que enfrentaron nuestros antepasados: "uno se hace *verdaderamente hombre* en la medida en que deja de ser hombre "natural" para asemejarse a un ser sobrehumano"⁷⁴. Hoy en día esto significa ser uno mismo. Desde la perspectiva de Mircea Eliade, la iniciación implica una muerte al estado anterior: "...la 'muerte' corresponde a la vuelta provisional al 'caos'; constituye, de ese modo, la expresión ejemplar del *término de un modo de ser*: el de la ignorancia y la irresponsabilidad infantil."⁷⁵ Es así que los ritos de iniciación articulan el esquema Segregación-Muerte-Resurrección, que experimentará el novicio en carne propia. Este esquema entra en sintonía con los propuestos por: Arnold Van Gennep, para lo que él denomina ritos de paso: ritos preliminares (de separación), liminares (de margen) y postliminares (de agregación); Joseph Campbell: "El camino común de la aventura mitológica del héroe es la magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación: separación-iniciación-retorno..."⁷⁶; y por Carl Gustav Jung: "La iniciación es, esencialmente un proceso que comienza con un rito de sumisión, continúa con un periodo de contención y, luego, con otro rito de liberación."⁷⁷ Dentro de cualquiera de las nomenclaturas, el

⁷³ *Ibid.*, p. 72

⁷⁴ *Ibid.*, p. 216

⁷⁵ *Ibid.*, p. 14

⁷⁶ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, p. 35

⁷⁷ Joseph L. Henderson, "Los mitos antiguos y el hombre moderno", p. 156

objetivo es que el iniciado al cruzar el umbral que lo conduce, una vez transfigurado, a su nuevo estado: "...pueda conseguir un equilibrio que hace de él un ser verdaderamente humano y verdaderamente dueño de sí mismo."⁷⁸

Los elementos metodológicos que, para el análisis e interpretación de la novela de adolescencia, proporcionan la antropología y la psicología se circunscriben en el presente estudio de *Less Than Zero*, independientemente de que se señale otro tipo de coincidencias con la escritura mítica, a la articulación de una estructura espaciotemporal determinada por el contenido simbólico inmanente al discurso y derivado de la tradición literaria a la que pertenece, la cual tiene como eje al sujeto de la enunciación, el héroe (Clay), y presenta tres estadios:

1. El pasado y la transparencia del mundo infantil.
2. El periodo de margen: la adolescencia y la muerte simbólica.
3. La epifanía o el cruce del umbral.



En resumen, *Less Than Zero* de Bret Easton Ellis es una novela que tipológicamente puede identificarse con el *bildungsroman*. Desde su clasificación temprana en el periodo romántico, este género literario ha sufrido transformaciones que se relacionan primordialmente con el desarrollo que el protagonista experimenta a lo largo de la novela: en un principio la trayectoria del héroe lo conduce a una identificación entre su individualidad y el medio social, lo que propiamente se conoce

⁷⁸ *Loc. cit.* Los ritos de iniciación en las sociedades primigenias, aunque involucraban a todos sus miembros, presentaban diferencias relacionadas con el sexo de los individuos. A lo largo del presente estudio nos referiremos a la iniciación de los hombres exclusivamente, no por una cuestión sexista sino porque existen particularidades marcadas por las construcciones sociales simbólicas del periodo adolescente. Nos centraremos en los héroes y no en héroes y heroínas debido a que: 1. hacemos una relación diacrónica del devenir del mito y el rito; 2. las iniciaciones de los jóvenes como lo señala Mircea Eliade: "... han sido menos estudiadas que las iniciaciones de los muchachos, siendo, por consiguiente, bastante mal conocidas.", *Iniciaciones místicas*, p.75; y 3. estamos tomando en cuenta para el análisis de la aventura de Clay únicamente novelas protagonizadas por varones. Sin embargo debemos destacar que entre las iniciaciones de mujeres y hombres persiste el esquema ritual general que hemos identificado.

como *bildungsroman*, como sucede con Wilhelm Meister; posteriormente, esta circunstancia cambia y el personaje central se ve inmerso en la búsqueda de su propio yo, la cual se resuelve en la cristalización de su individualidad interna, aunque ésta no responda a los cánones marcados por la sociedad, siendo este el caso de la mayoría de las novelas del género en el siglo XX, como *A Portrait of the Artists as a Young Man*, de James Joyce. El *bildungsroman* es descrito entonces como una *biografía espiritual*. Las características del héroe en camino hacia la madurez lo identifican como un adolescente. Esta etapa del desarrollo ha experimentado modificaciones sustanciales a través de la historia, entre las que se cuenta una mayor duración. La vida como ficción, o la literatura como realidad, no han permanecido indiferentes a este devenir, por lo que resulta conveniente en nuestros días catalogar la tradición que se inicia con el *bildungsroman* bajo el término de *novela de adolescencia*. Esta descripción incluye todas las obras que se insertan en el género y permite una ductilidad que va a la par del devenir biopsicosocial de la figura del adolescente. Asimismo es posible reconocer en la *novela de adolescencia* un importante patrón cultural, cimentado en el concepto de la "iniciación", que la relaciona directamente con el mito y el rito. Localizándose ambos en el origen primigenio de las manifestaciones literarias, el género de adolescencia tiene resonancias no sólo en las diferentes construcciones del mundo que han hecho los héroes, sino en cómo se ha conducido la humanidad para simbolizar la vida y darle un sentido.

Less Than Zero narra la historia de Clay. Ellis recurre a un tipo de narración realista en la que subyace un poderoso discurso simbólico. Imbricada entre estas calidades narrativas, la novela despliega los recursos literarios más representativos de la obra del autor: el narrador autodiegético y la narración en presente. Desde el título, pasando por los epígrafes, y en la primera escena de la novela, Ellis logra dibujar un mapa de su diégesis novelística que estructura inmanentemente la narración y que tiende redes semánticas y semiológicas con la tradición de la novela de adolescencia. Es así que con la conclusión: "All it

comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge", el lector pertinente es depositario de una perspectiva completa de la historia, del discurso y de la intertextualidad de la novela.

Para el análisis e interpretación de *Less Than Zero* hemos recurrido a la develación y utilización del esquema general de los ritos de iniciación que tienen lugar durante la adolescencia. Estos fueron desarrollados por las sociedades premodernas y permanecen aún en el hecho literario que nos compete. Los estadios por los que pasa el héroe se deslindan únicamente a través de ubicar el lugar que va detentando en el relato. Por lo tanto, la separación del mundo infantil, el periodo ritual de margen y el cruce del umbral, dependen por completo de las elecciones discursivas del autor respecto a la configuración del personaje principal.

CAPÍTULO 2

EL OMBLIGO DEL MUNDO Y LA CUADRATURA DEL CÍRCULO*

* El héroe mítico es considerado como el ombligo del mundo, el centro umbilical a través del cual las energías de la eternidad irrumpen en el tiempo. De este modo el ombligo del mundo es el símbolo de la creación continua; el misterio del mantenimiento del mundo por medio del continuo milagro de la vivificación que corre dentro de todas las cosas.

La redondez generalmente simboliza una totalidad natural, mientras que la formación cuadrangular representa la realización de ella en la conciencia, esto es en términos psíquicos lo que sucede con el problema matemático de la cuadratura del círculo: contiene el secreto de la transformación de las formas celestes en terrenas.

LA CONSTRUCCIÓN DEL NARRADOR

En la historia de la literatura, la novela de adolescencia tiende a confundirse con la biografía del autor, a pesar de que los estudios literarios y del lenguaje se han encargado de demostrar la existencia de diferentes voces entrelazadas en el discurso de ficción. Hoy en día, es improbable continuar escuchando en la narrativa sólo la voz del autor y ver sus obras como reflejo único de su vida. El hacer patente la distancia entre autor y narrador no niega en forma alguna la persistencia de elementos autobiográficos. Sin embargo, la separación entre estas voces es más difícil de asumir en la novela de adolescencia, ya que para este género las motivaciones e intereses del novelista están evidentemente anclados en su propia experiencia iniciática, que como tal es insustituible. La iniciación representa un



La cuadratura del círculo en el
Dibujo de proporciones, según Vituvio,
hacia 1490
 de Leonardo Da Vinci

primer contacto con lo que anteriormente era desconocido para el sujeto; esto implica, por una parte, el dolor de la pérdida de un mundo anterior y, por otro, el encuentro con una nueva forma de ser. El duelo y el goce, la esperanza o el desencanto, el cúmulo de emociones irrepetibles, iniciáticas, del ser adolescente hacen entonces de la novela de adolescencia quizá el género en mayor grado autobiográfico, independientemente de los niveles de ficcionalidad que maneje el autor. La calidad biográfica de la novela -someramente descalificada como autobiográfica en el caso de la obra de Ellis¹- implica que el tema de la novela de adolescencia siempre será la transfiguración del personaje principal. Esto significa que sin importar el tipo de voz y perspectiva narrativa que se utilice, el héroe² es el centro del discurso, quien comúnmente puede revelarse como un *alter ego* del autor. Esta identificación dada en el proceso de escritura de la obra se manifiesta en la tendencia de los escritores a utilizar la narración homodiegética y la focalización interna. Un ejemplo es *Demian* (1919) de Hermann Hesse. La novela inicia con un epígrafe que dice: "Quería tan sólo intentar vivir lo que tendía a brotar espontáneamente de mí. ¿Por qué habría de serme tan difícil?"³; una breve introducción en voz de Emil Sinclair, el narrador, se cierra de la siguiente manera:

La vida de cada hombre es un camino hacia sí mismo, el intento de un camino, el esbozo de un sendero. Ningún hombre ha llegado a ser él mismo por completo; sin embargo, cada cual aspira a llegar, los unos a ciegas, los otros con más luz, cada cual como puede. Todos llevan consigo, hasta el fin, los restos de su nacimiento, viscosidades y cáscaras de un mundo primario. Unos no llegan nunca a ser hombres; se quedan en rana, lagartija u hormiga. Otros son mitad hombre y mitad pez. Pero todos son una proyección de la naturaleza hacia el hombre. Todos tenemos en común nuestros orígenes, nuestras madres; todos procedemos del mismo abismo; pero cada uno tiende a su propia meta, como un intento y una proyección desde las profundidades. Podemos entendernos los unos a los otros; pero interpretar es algo que sólo puede hacer cada uno consigo mismo.⁴

¹ Vid. *supra*, nota al pie 42, p. 24

² Nos referimos al personaje principal como héroe debido al sustento mítico-ritual del género.

³ Hermann Hesse, *Demian*, p. 7

⁴ *Ibid.*, p. 10-11

Nos encontramos aquí frente a un texto que ejemplifica la actitud de reverencia del autor ante el material de la obra: un estadio de formación y profunda novedad en el cual se construyen o destruyen principios básicos de la identidad. En el pasaje de *Demian* también podemos identificar los estadios mítico-rituales que hemos señalado como característicos del género: la infancia que se abandona, el mundo regido por la madre; el periodo de margen, el tiempo de transfiguración que es la adolescencia en sí; y el cruce epifánico del umbral. También se observa el tipo de narrador con quien dialogará el lector, el personaje que narra en retrospectiva su propia historia: "Comienzo mi historia con un acontecimiento de la época en que yo tenía diez años e iba al Instituto de letras de nuestra pequeña ciudad."⁵

Dentro de la tradición en lengua inglesa es imposible pasar por alto el paradigma que es *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), biografía espiritual de James Joyce, de la misma manera en que lo es *Demian* para Hesse. Pero en el caso de Stephen Dedalus nos encontramos con una narración con focalización interna fija, en la que a pesar de que la voz narrativa no es la misma que la del héroe, su perspectiva siempre coincide con él. El discurso está signado por la percepción de Stephen:

He turned to the flyleaf of the geography and read what he had written there: himself, his name and where he was.

*Stephen Dedalus
Class of Elements
Clongowes Wood College
Sallins
County Kildare
Ireland
Europe
The World
The Universe*

That was in his writing: and Fleming one night for a cod had written on the opposite page:

*Stephen Dedalus is my name,
Ireland is my nation.*

⁵ *Ibid.*, p. 13

*Clongowes is my dwellingplace
And heaven my expectation.*⁶

A pesar de la ironía de Fleming, compañero de estudios de Stephen, sus vaticinios sobre el destino de su amigo, y por ende el de Joyce, se volvieron realidad. Ambos, Dedalus y Joyce, permanecen casi indiferenciados en la historia de la literatura, baste como ejemplo la siguiente cita en la que sus voces son intercambiables:

- Look here, Cranly, [Stephen] said. You have asked me what I would do and what I would not do. I will tell you what I will do and what I will not do. I will not serve that in which I no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use—silence, exile, and cunning.⁷

En el amanecer de la tradición de la novela de adolescencia encontramos *Penas del joven Werther* (1774), que aunque es considerada como representante del *Sturm und Drang*, para un sector de la crítica no clasifica dentro del *bildungsroman*. No obstante, hemos apuntado ya, esta obra que representa la juventud de Goethe es la que señalará los rasgos de la novela de adolescencia en la época moderna. La historia de Werther está escrita en forma epistolar. La clase de interiorización y profundidad subjetiva que deriva de un personaje que relata su propia historia marcará la preferencia de los escritores del género por un narrador autodiegético. Sin embargo, hacia la conclusión del *Werther*, inesperadamente Goethe rompe la continuidad de estilo y percepción que el lector había obtenido en voz del héroe. Tras la carta fechada el 6 de diciembre de 1772, nos topamos con “El Editor”, quien se hace vocero de los hechos que concluirán la novela. Lo que era una narración directa en modo epistolar se transforma, definitivamente, en un acto literario *per se*. Con un afán de mayor verosimilitud y realidad, también quizá para marcar distancia debido a la naturaleza de la

⁶ James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, pp. 14-15

⁷ *Ibid.*, p. 222

muerte de Werther, Goethe introduce un nuevo narrador. El lector descubre que detrás de la lectura de las cartas reside un interés casi periodístico, por decirlo así, de alguien externo a los textos que quiere dar a conocer la historia ejemplar de Werther:

¡Cuánto hubiera yo deseado tener, respecto a los últimos días de nuestro desgraciado amigo, suficientes pormenores escritos por su propia mano, para no verme en la necesidad de intercalar relaciones en la continuación de las cartas que él nos ha dejado!

He puesto empeño en recoger los más exactos detalles de las personas que debían estar mejor informadas, y estos detalles tienen todos un carácter uniforme. Las narraciones convienen hasta en las menores circunstancias. Únicamente en la manera de juzgar los sentimientos de los personajes difieren algún tanto los pareceres.

Sólo nos resta, pues, referir con fidelidad lo que nuestras averiguaciones nos han hecho conocer, añadiendo a esto las cartas o fragmentos de carta que ha dejado aquel que ya no existe.

No se debe despreciar el menor documento auténtico, teniendo en cuenta lo difícil que es profundizar y conocer los verdaderos motivos, los móviles secretos de una acción, por insignificante que sea, cuando emana de un individuo que sale de la esfera vulgar.⁸

Werther introduce aspectos indispensables en la conformación de la novela de adolescencia:

1. La tendencia por parte del autor de construir un relato confiable y verosímil dejando la narración al héroe, quien es el centro de la acción y el que articula el discurso.
2. Esta circunstancia se subraya por el tipo discursivo a elegir por el escritor que se nutrirá del realismo (el modo epistolar, por ejemplo).
3. La instauración de la novela como un acto puramente verbal, es decir completamente inmerso dentro de la escritura literaria.

Respecto al tercer punto, cabe señalar que el final de *Werther* descansará en la visión de los otros personajes tanto como en la interpretación del lector, a pesar de la persistencia de algunos textos de propia mano del héroe. El Editor lamenta la imposibilidad de obtener la significación exacta de la historia cuando ésta ya no es desplegada por el actor principal de la misma quien, además, se aclara, "sale de la esfera vulgar". Esta aseveración, que se sostiene en la ausencia de la

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Penas del joven Werther*, p. 115

voz del propio Werther, concuerda con la de Emil Sinclair: "interpretar es algo que sólo puede hacer cada uno consigo mismo", o con la extremísima unicidad de Stephen al particularizar su lugar en el cosmos, que se materializa discursivamente en el giro final que da Joyce a la novela dejando por entero a Stephen la conclusión de la narración: las últimas páginas de *A Portrait of the Artist as a Young Man* son parte del diario de éste.

La constante que es la férrea instauración del héroe como eje y objetivo de la novela de adolescencia propone desde el interior de las obras pautas que recalcan la necesidad metodológica, por lo menos para el estudioso de la literatura, de dejar a un lado preconcepciones extratextuales y concentrarse en el devenir del protagonista. El *Werther* queda fuera de la clasificación genérica del *bildungsroman* a la que corresponde por una cuestión enteramente moral. La no pertenencia tipológica del *Werther* se fundamenta en los elementos teóricos disponibles para la época que señalan que el individuo en su maduración debe ceñirse a la esfera social. Al contrario de lo que proponemos, esta perspectiva de análisis no recurre a una interpretación que emane del personaje, circunstancia que se plantea como inmanente a las obras a todo lo largo de la tradición.

Las convenciones de escritura para la novela de adolescencia continúan actualizándose hasta llegar a *Less Than Zero*. Las constantes que éstas mantienen han propiciado que las novelas se vuelvan reflexivas de otras obras pertenecientes al género. Descrita como "an updated *Catcher in the Rye*" -obra de J. D. Salinger indispensable para el género-, la novela de Ellis, al contrario de perder autenticidad bajo este comentario, es señalada como renovadora, se enfatiza su calidad intertextual y amplifica las habilidades de lectura necesarias para acceder a ella. Por nuestra condición posmoderna, el hecho literario se sustenta en lo que la misma literatura ha producido a lo largo de la historia. El certero parentesco entre las novelas de Ellis y Salinger está dado a nivel tipológico pero, como iremos viendo paulatinamente, éste se extiende hasta la utilización de motivos y

símbolos, por lo que es sumamente necesario recurrir a *The Catcher in the Rye* (1951), como antecedente directo de *Less Than Zero*.



J. D. Salinger

Holden Caulfield, el héroe de Salinger, inicia su narración, en franco diálogo con el lector⁹, de la siguiente manera:

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it, if you want to know the truth. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two hemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them.¹⁰

Holden vislumbra que existe un manejo generalizado de información científica abiertamente positivista, objetiva y realista. Por lo tanto, supone que el lector de su tiempo admite que "la infancia es igual al destino", y le requeriría su expediente familiar: para explicarle a otro lo que es él mismo tiene que recurrir a su árbol genealógico. Pero Holden

⁹ Como bien señala Warren French, Holden no está dialogando con un psicoterapeuta: "Holden is addressing the reader throughout the novel, from an opening statement 'the first thing you'll probably want to know is where I was born' (information a therapist would already have) – to his final – 'Don't ever tell anybody anything' (a curious comment if addressed to a therapist)." *J. D. Salinger Revisited*, pp. 53-54. A lo cual podemos sumar que debido a que Holden lleva ya tiempo en "this crumby place" no tendría porqué repetir nuevamente y en detalle lo que le ocurrió.

¹⁰ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 1

recurre a una competencia de lectura enteramente literaria al referirse de modo directo a David Copperfield para burlarse de esta postura. Holden, por su situación, se rebela ante la sospecha de que toda infancia debe ser repulsiva, porque en una interpretación, o malinterpretación, naturalista se es recipiente inescapable de los errores de los padres. Holden percibe que este tipo de información permea su medio ambiente y puede hacer una declaración tal, en la que involucra también la convención literaria de que, dentro de un relato como el suyo, se tienen que establecer objetiva y puntualmente las condiciones del narrador, no sólo desde su nacimiento, sino inclusive desde antes. Qué fue primero, la convención literaria o la psicología, siempre será la cuestión. Holden hace hincapié en la novela que Charles Dickens escribió en 1849-50, la cual ha llegado a considerarse como un paradigma del género. En ella Dickens recurre a la utilización de material autobiográfico y explora su infancia y juventud apenas disfrazadamente. El título de la novela nos deja ver la calidad del pensamiento y la narrativa que ridiculiza Holden: *The Personal History, Adventures, Experience, and Observation of David Copperfield The Younger, of Blunderstone Rookery (Which He Never Meant to Be Published on Any Account)*. Lo prolijo de la narración de la historia de David, otro personaje que vemos transitando por la adolescencia, se insinúa en el título y se materializa en la novela de 956 páginas en la edición consultada. La aventura del héroe, "*Dickens's own favourite child*"¹¹, se proyectará aun desde la historia de sus padres; veamos cómo narra su nacimiento:

Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. To begin my life with the beginning of my life, I record that I was born (as I have been informed and believe) on a Friday, at twelve o'clock at night. It was remarked that the clock began to strike, and I began to cry, simultaneously.

In consideration of the day and hour of my birth, it was declared by the nurse, and by some sage women in the neighbourhood who had taken a lively interest in me several months before there was any possibility of our becoming personally acquainted, first, that I was destined to be unlucky in life; and secondly, that I was privileged to see ghosts and spirits; both these gifts

¹¹ Trevor Blount, "Introduction", p. 10

inevitably attaching, as they believed, to all unlucky infants of either gender, born towards the small hours on a Friday night.

I need say nothing here, on the first head, because nothing can show better than my history whether that prediction was verified or falsified by the result. On the second branch of the question, I will only remark, that unless I ran through that part of my inheritance while I was still a baby, I have not come into it yet. But I do not at all complain of having been kept out of this property; and if anybody else should be in the present enjoyment of it, he is heartily welcome to keep it.¹²

La autobiografía del héroe no sólo forja su historia yendo hacia la de los padres, sino también está influenciada por el conocimiento empírico y esotérico que detenta la sociedad a la que pertenece. Encontramos de nueva cuenta en *David Copperfield* el establecimiento inmediato de una relación íntima con el lector, a quien se le informa (quizá por medio del editor del manuscrito) que no estaba programada la publicación de este texto "bajo ninguna circunstancia", y por lo tanto será participe de información auténtica y altamente personal. Asimismo, hay un guiño por parte de Dickens para hacer del lector su cómplice cuando el narrador deja en sus manos la comprobación de la mala suerte que David estaba predestinado a tener en vida, ya que al hacerlo también puede negar el don, que puede ser cierto, para ver "*ghosts and spirits*". El lector ciertamente comprobará la suerte que ha corrido Copperfield quien, entre otras cosas, nace después de la muerte de su padre, siendo un niño tiene que enterrar a su madre y hermano recién nacido, queda en manos de un padrastro y su hermana a la par de despiadados, vence numerosos obstáculos propios y resuelve los de otros, queda viudo y tiene segundas nupcias en las que procrea tres hijos. Sin embargo, la complicidad que abre la invitación a que el lector participe activamente en la novela es sólo una broma para enaltecer aún más la benevolencia del carácter de David. Su don extrasensorial, aunque quizá él no lo detecte, está siempre presente en su capacidad para intuir instintivamente lo que sucederá, con lo cual el lector terminará por afirmar su extrema humildad. Resulta imposible elucubrar cualquier cosa en la pródiga narrativa de Dickens-Copperfield, quien

¹² Charles Dickens, *David Copperfield*, p. 49

nunca deja de sorprendernos con los melodramáticos pero siempre efectivos giros que toma la acción. Y efectivamente, la peculiar vida de David terminará de manera inherente por ser digna de la mejor de las recompensas. *David Copperfield* deja poco rango para la labor deductiva del lector, todo está ya ahí bajo una firme, seductora y prolífica tutela.

David Copperfield responde a las acepciones del *bildungsroman*, y preserva los parámetros de fidelidad que se deben a la narración del personaje central, aunque no en la línea de Werther y sí en la de Wilhelm Meister, a la que Holden Caulfield se opone. La conformidad con la feliz estabilidad que puede ofrecer una sociedad cuyas convenciones se prueban como francamente destructoras, es repelente para Holden desde el más elemental sentido común. Cuando Holden se refiere a "All that David Copperfield kind of crap", está desafiando las instituciones sociales regentes, la certidumbre de los alcances del conocimiento científico hasta sus días (infancia=destino) y, no menos inquietantemente, la tradición literaria:

I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy.¹³

No obstante, Holden niega su parentesco con David de palabra, pero no de hecho. Entre las casualidades alrededor del nacimiento de David se encuentra una superstición relacionada con la membrana amniótica que envuelve al feto en su desarrollo. En ocasiones, una parte de ésta cubre la cabeza del bebé al momento de nacer y esto era considerado como un encantamiento que daba suerte al recién nacido para toda su vida y evitaba que muriera ahogado. En inglés, esta membrana se denomina "caul". David nos cuenta:

I was born with a caul, which was advertised for sale, in the newspapers, at the low price of fifteen guineas. Whether sea-going people were short of

¹³ J. D. Salinger, *Loc. cit.*

money about that time, or were short of faith and preferred cork jackets, I don't know; all I know is, that there was but one solitary bidding, and that was from an attorney connected with the bill-broking business, who offered two pounds in cash, and the balance in sherry, but declined to be guaranteed from drowning on a higher bargain. Consequently the advertisement was withdrawn at a dead loss...¹⁴

Diez años después, *David's caul* fue rifada, dinero de por medio, ante el estupor de David quien se sentía: "...quite uncomfortable and confused, at a part of myself being disposed in that way."¹⁵ La profecía se cumplió cabalmente para David, quien se sobrepuso a todas las adversidades, y para la anciana ganadora de la rifa que llegó a los 92 años y que nunca viajó por agua: ninguno de los dos murió ahogado.¹⁶

En comparación con su predecesor, David *Copper - field*, Holden *Caul - field* no es tan afortunado. A diferencia de David, el sino que Holden lleva en su apellido - *the caul* - lo ata a un mundo perdido, al recuerdo del bienestar del útero, al recuerdo de la inocencia de la infancia. No obstante, la historia de Holden restablece el pacto de confiabilidad con el lector que debe concentrarse sólo en los episodios que él ha seleccionado y que contará en su propia voz: "I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything", y en la calidad verbal del discurso.

En la novela de adolescencia estamos expuestos a cartas, manuscritos, textos o a la verdadera voz e interioridad del héroe. Nos enfrentamos a un acto biográfico y, comúnmente, los héroes de la novela de adolescencia están relacionados, si no plenamente con la escritura, sí con el arte. La caracterización del personaje como un ser que se expresa por naturaleza subraya así el modo autobiográfico.

¹⁴ Charles Dickens, *Op. cit.*, p. 49-50

¹⁵ *Ibid.*, p. 50

¹⁶ La creencia sobre los beneficios extrasensoriales que trae a un bebé el nacer con un trozo de membrana amniótica sobre la cabeza aparece también en el cuento de Truman Capote "Jug of Silver", en el que el personaje central, Appleseed, tiene que calcular en un concurso el total que contiene un frasco lleno de monedas: "This figuring meant staring hard at the jug, as if his eyes were trying to eat it up. With his chin cupped in his hand, he studied it for a long period, not batting his eyelids once. 'A lady in Louisiana told me I could see things other folks couldn't see 'cause I was born with a caul on my head.'" Truman Capote, "Jug of Silver", p. 67. El esfuerzo de Appleseed es exitoso y finalmente da el monto exacto con lo que gana el concurso y el dinero.

Retomemos los ejemplos mencionados de la tradición inglesa: David Copperfield reconoce que la casualidad lo lleva a convertirse, poco a poco, en un escritor reconocido:

In pursuance of my intention of referring to my own fictions only when their course should incidentally connect itself with the progress of my story, I do not enter on the aspirations, the delights, anxieties, and triumphs of my art. That I truly devoted myself to it with my strongest earnestness, and bestowed upon it every energy of my soul, I have already said. If the books I have written be of any worth, they will supply the rest. I shall otherwise have written to poor purpose, and the rest will be of interest to no one.¹⁷

Por otra parte, en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Stephen Dedalus es presa de su vocación literaria desde el inicio de la novela. El interés primigenio desde su infancia por los sonidos, va solidificando poco a poco en la conformación de la figura del artífice deificado que llegará a ser:

And for ages men had gazed upward as he was gazing at birds in flight. The colonnade above him made him think vaguely of an ancient temple and the ashplant on which he leaned wearily of the curved stick of an augur. A sense of fear of the unknown moved in the heart of his weariness, a fear of symbols and portents, of the osierwoven wings of Thoth, the god of writers, writing with a reed upon a tablet and bearing on his narrow ibis head the cusped moon.¹⁸



Thot, el dios escriba T

¹⁷ Charles Dickens, *Op. cit.*, p. 917

¹⁸ James Joyce, *Op. cit.*, p. 203

En los Estados Unidos, Holden Caulfield, en extremo contrario a la genialidad y al glorioso destino de Stephen, es expulsado de la escuela, pero sintomáticamente sólo ha aprobado la clase de inglés. Antes de dejar Pencey Prep, Stradlater, su *roommate*, le pide que escriba una composición para él: "Just don't do it *too* good, is all"¹⁹, le advierte. Holden se ha lamentado de que su hermano, quien solía ser escritor: "Now he's out in Hollywood, D. B., being a prostitute."²⁰ La capacidad de Holden para la clase de inglés y la preocupación de que su hermano haya dejado el trabajo "serio" dejan ver la importancia que tiene para él la escritura. El héroe de Salinger introduce una perspectiva propia frente al acto narrativo. Las constantes referencias que hace a obras literarias, al lenguaje, y por ende a la escritura (hay que mencionar que *The Catcher in the Rye* fue vetada por algún tiempo en los Estados Unidos por la repetición de la palabra *fuck*, la cual también altera sobremanera a Holden), se magnifican en el dolor por la pérdida de su hermano menor, quien solía escribir -siendo fiel a la simbología norteamericana- en su guante de béisbol, objeto en que basa la descripción para su compañero Stradlater:

The thing was, I couldn't think of a room or a house or anything to describe the way Stradlater said he had to have. I'm not too crazy about describing rooms and houses anyway. So what I did, I wrote about my brother Allie's baseball mitt. It was a very descriptive subject. It really was. My brother Allie had this left-handed fielder's mitt. He was left-handed. The thing that was descriptive about it, though, was that he had poems written all over the fingers and the pocket and everywhere. In green ink. He wrote them on it so that he'd have something to read when he was in the field and nobody was up at bat. He's dead now. He got leukemia and died when we were up in Maine, on July 18, 1946. You'd have liked him.²¹

Holden asiste al comienzo de la supremacía de la imagen sobre la letra. El cine y tras éste los medios masivos de comunicación contribuirán a destronar a la literatura, la que Holden interpreta como una manifestación de intimidad con la pureza interior de las personas:

¹⁹ JD Salinger, *Op. cit.*, p.28

²⁰ *Ibid.*, p. 2

²¹ *Ibid.*, p. 38

"If there's one thing I hate, it's the movies. Don't even mention them to me."²² La cruzada de Holden por preservar su inocencia, la defensa de "his CAUL", expresada en su apellido, es representada y comienza con la prematura muerte de Allie y con la pérdida de la pureza literaria de D. B. Ambas circunstancias fundan en Holden el menosprecio que le significa la "perversión" del cine. La escritura es entonces el medio idóneo, y quizá el único, en el cual Holden reconoce la preservación de la individualidad frente al mundo exterior. Holden es un muy claro antecedente en la ruta al menos que cero que conduce a Clay. Sin embargo, existe un personaje fundacional para toda la narrativa estadounidense al que previamente es necesario retroceder.

The Adventures of Huckleberry Finn (1885) es la obra que gran parte de la crítica considera como lo más cercano a *The Great American Novel*:

Somehow, magically, the open form Mark Twain discovers for his adventures of a youth with an escaped slave, down the great river, in pursuit of freedom and in flight from family, tradition, and the powers of pettifoggery and criminality, this form allows Twain to approach the dream of inclusiveness that often attracts American novelists. Like Melville or Mailer, the great bulk of our novelists seek to be definitive, to encompass all of society's failings in order to treat the artist's own guilt, in other words, to write the Great American Novel. *Huckleberry Finn* fails in that quest, as all American novels must. Yet the dream of catching the American spirit, of getting it *all* down, and correctly, informs the achievement – and the limits of the achievement – of Twain's novel.²³

Fuera de los Estados Unidos, *The Adventures of Huckleberry Finn* es para el lector promedio una obra considerada tal vez menor en la literatura. Recuerdo mi experiencia preadolescente de tener que contribuir con un libro para la biblioteca escolar. La historia de Huck en todas sus versiones, impresiones, de bolsillo o pasta gruesa, con o sin ilustraciones, llegaban al escritorio del maestro en turno y, por supuesto, nadie la leía, aunque la competencia no era de cuidado: *Little Women*, de Louise May Alcott, *Corazón, diario de un niño*, de Edmondo

²² *Ibid.*, p.2

²³ Eric Solomon, "My *Huckleberry Finn*: Thirty Years in the Classroom with Huck and Jim", p. 249

de *Amicis*, y *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez (que no está escrita *ex profeso* para niños, pero que bajo ese título, a pesar de las buenas intenciones del autor, hace correr a cualquiera). Creo que las razones por las que, por lo menos en mi caso, me alejé de Huck Finn hasta llegar a los estudios superiores fueron lo intolerable que aún ahora me resulta Tom Sawyer (retratado en infames películas nacionales y extranjeras, y con quien Huck está indisolublemente ligado), y el hecho de que *Huckleberry Finn* sea considerado un libro para niños. La condescendencia con que mucha de la literatura infantil está escrita fue siempre sospechosa para mí y por lo tanto evitaba acercarme a este tipo de lecturas. Estoy seguro que lo mismo pasó con muchos de mis compañeros, a nadie le gusta sentirse menospreciado.

Huckleberry Finn, sin duda, es una obra maestra de la literatura universal. Pero no deja de haber algo en el carácter del norteamericano común -que no es objeto de este estudio- que resulta fastidioso. Desgraciadamente, y de manera superlativamente ignorante (no dejo de pensar en la culpabilidad de Tom Sawyer), esta molestia llega a rozar a Huck. Leslie Fiedler ofrece algunas claves al respecto: "... our novels seem not primitive, perhaps, but innocent, unfallen in a disturbing way, almost juvenile. The great works of American fiction are notoriously at home in the children's section of the library, the level of sentimentality precisely that of a pre-adolescent."²⁴ Aunque el sentimentalismo a que se refiere Fiedler es también resultado de una invención, no por eso desaparece la imagen de puerilidad en el lector promedio cuando piensa en *Moby Dick* de Herman Melville, por ejemplo, novela de enorme dificultad, que no creo que un lector indiferente pueda abordar, pero que también aparece en las dudosas listas para escolares.

La relevancia de *Huckleberry Finn* se corrobora, entre otras cosas, porque en su vigencia sigue siendo fuente de estudio y especulación para la literatura especializada, y porque ha permanecido en el centro de la controversia, similar a la que vivió *The Catcher in the Rye*, entre

²⁴ Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, p. 24

otros puntos, por la utilización de la palabra *nigger*. La historia de Huck es arquetípica en la conciencia literaria norteamericana y simboliza mucho más que la redención de atavismos de la historia de los Estados Unidos.



Mark Twain

Huckleberry Finn es una obra que paso a paso revela su metaliterariedad. Samuel Langhorne Clemens, en 1863, adopta el seudónimo *Mark Twain*: "... una expresión utilizada en el río Mississippi que significa dos brazas de profundidad (el calado mínimo necesario para la navegación)."²⁵ Bajo esta "Marca Doble", *twain* es un arcaísmo que significa "dos", Clemens construye para sí una *dramatis personae* que tiene un significado especial en la creación de *Huckleberry Finn*:

²⁵ "Mark Twain", *Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*

You don't know about me, without you have read a book by the name of *The Adventures of Tom Sawyer*, but that ain't no matter. That book was made by Mr Mark Twain, and he told the truth, mainly. There was things which he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied, one time or another, without it was Aunt Polly, or the widow, or maybe Mary. Aunt Polly – Tom's Aunt Polly, she is – and Mary, and the widow Douglas, is all told about in that book – which is mostly a true book; with some stretchers, as I said before.²⁶

Clemens crea una estructura en abismo que no se limita al discurso novelístico y lo rebasa. *Huckleberry Finn* cuenta con un narrador-personaje que desde el principio establece su carácter ficcional y en cierta medida lo desacredita: "There was things he stretched, but mainly he told the truth. That is nothing. I never seen anybody but lied..."; es por esto que Huck toma posesión de la narración. La naturaleza doble de la ficción narrativa, que se equipara con la mentira, también es instaurada por Twain, que no por Clemens:

NOTICE

Persons attempting to find a motive in this narrative will be prosecuted;
persons attempting to find a moral in it will be banished; persons attempting to
find a plot in it will be shot.

BY ORDER OF THE AUTHOR
per
G. G., CHIEF OF ORDNANCE²⁷

Nos encontramos así frente a una construcción en abismo que parte desde la concepción del hecho literario: ésta se inicia con Samuel Clemens, tiene un primer filtro en Mark Twain, transita por el Huck de *Tom Sawyer*, hasta llegar al "verdadero" *Huckleberry Finn*. La decantación a que es sometida la voz narrativa habla de la esencia eminentemente textual de la novela y sugiere la textualidad de la experiencia. Escrita en modo coloquial y autobiográfico, *Huckleberry Finn* incorpora elementos de la tradición cómica oral que anteriormente pertenecían a la "*low-brow literature*" (división marcada por la época) y los encamina a fines por entero artísticos. Además, las conclusiones

²⁶ Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, p. 11

²⁷ *Ibid.*, p. 5

que pueden obtenerse sobre la personalidad o la individualidad son por entero contemporáneas:

Twain's skepticism seems wholesale and modernist. His suspicions that all social forms – not merely American Southern aristocratic ones – might be impositions had already begun to surface in this, his greatest work. Eventually they would reach that nihilism visible in the writings of his last years which belong so dearly to our own century.²⁸

En el caso de Twain la distancia entre autor y narrador es ya mayor que en las novelas europeas. Una lectura biográfica sería más intrincada y a mi parecer de limitado interés. La textualidad de la narración de Huck continúa inserta en el acto de creación - cosmogónico- por excelencia, la palabra: "En el principio el Verbo era, y el Verbo era junto a Dios, y el Verbo era Dios. Él era, en el principio, junto a Dios: Por Él, todo fue hecho, y sin Él nada se hizo de lo que ha sido hecho. En Él era la vida, y la vida era la luz de los hombres."²⁹ Al escribir, Huck va descubriendo la nimiedad de la existencia y en un acto casi suicida, desde esta perspectiva, confiesa al final de la novela:

... and so there ain't nothing more to write about, and I'm rotten glad of it, because if I'd knowed what a trouble it was to make a book I wouldn't a tackled it and ain't a going to no more.³⁰

Una posible lectura de *Huckleberry Finn* se sustentaría en la ominosa precariedad del ser frente a lo que denominamos realidad, frente a la escritura que es nuestra vida. Un relato como el de Huck Finn tiene muy marcadas diferencias con el de David Copperfield, escrito 35 años antes; y, si recurrimos a Stephen Dedalus, nacido casi la misma cantidad de años después, no es nada arriesgado decir que con la novela de adolescencia europea.

²⁸ Millicent Bell, "*Huckleberry Finn* and the Sleights of the Imagination", p. 131

²⁹ Juan I, 1-4

³⁰ Mark Twain, *Op. cit.*, p. 281

Cien años después de *Huckleberry Finn*, el adolescente que narra su propia historia sigue siendo construido a imagen del artista, del creador; pero Clay, en *Less Than Zero*, identifica y trastoca los paradigmas del relato adolescente:

“What have you got?”

“What did you take up there?” Rip asks, not really interested in answering me. He takes two small folded envelopes out of his pocket.

“Well, an art course and a writing course and this music course –” (32)

A contraluz de los personajes por entero dueños del discurso, de la propia acción significativa y por lo tanto depositarios absolutos de su verdad, Clay está indefenso. Las aspiraciones artísticas que, en el desarrollo del personaje tradicional, suponían una claridad creadora para la vida, no guardan más esta correspondencia. Para empezar, Clay es desposeído de un destinatario directo. Observando retrospectivamente, David Copperfield escribe sus memorias: “*which he never meant to be published on any account*”, lo que supone por lo menos que la escritura significaba un diálogo consigo mismo. Al final de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, entramos en contacto con la cuenta regresiva que implica el diario de Stephen Dedalus y su vuelo hacia la libertad; la voz narrativa que siempre estuvo focalizada en la conciencia del héroe da paso a su puño y letra, con lo que se patentiza la individuación, en términos junguianos, de Stephen. Huck Finn escribe y cuenta abiertamente con la presencia del lector, y aun Holden Caulfield, amante de la literatura, habla directamente a un Tú. Sin embargo, en el caso de Clay el interlocutor desaparece. Como escritor, Clay se describe como incompetente:

It's Christmas morning and I'm high on coke, and one of my sisters has given me this pretty expensive leather-bound datebook, the pages are big and white and the dates elegantly printed on top of them, in gold and silver lettering. I thank her and kiss her and all that and she smiles and pours herself another glass of champagne. I tried to keep a datebook one summer, but it didn't work out. I'd get confused and write down things just to write them down and I came to this realization that I didn't do enough things to keep a datebook. I know

that I won't use this one and I'll probably take it back to New Hampshire with me and it'll just lie on my desk for three or four months, unused, blank. (72)

Sin embargo la referencia a la escritura persiste, aunque sea para negar esta articulación del lenguaje. Clay podría ni siquiera mencionarla, pero el acto creativo continúa presente como sedimento de las historias de otros adolescentes. Clay no establece una comunicación en concreto. No existen elementos del discurso que revelen a un interlocutor. Asistimos al desahogo de su pensamiento justo en el momento en que las cosas van sucediendo. En la escena que abre la novela, existe un juego con los tiempos verbales que funda inmediatamente esta convención interna de la novela. Clay inicia con la oración tema, el leitmotiv que es: "People are afraid to merge on freeways in Los Angeles", y señala: "This is the first thing that I hear when I come back to the city". Tras lo cual, Clay regresa a una acción anterior en la historia, pero la enuncia también en presente: "Blair picks me up from LAX and mutters this under her breath as her car drives up the onramp". El tiempo que transcurriría entre el encuentro de Clay y Blair y el momento en que se articula el enunciado que impulsa la narración, está signado por el silencio: o bien no hubo siquiera un intercambio de saludos o Clay no registró nada de lo dicho o hecho, o ni siquiera vale la pena contarlo. "People are afraid to merge" es lo que trae a Clay de vuelta a la realidad. Sólo entonces puede rememorar, siempre en tiempo presente, lo que le ha sucedido durante el vuelo y asentar la información que le va dando Blair en el largo listado de oraciones negativas al que ya nos hemos referido³¹. A la sombra de esa oración decisiva en su conciencia, Clay puede empezar el relato.

Una vez que Clay ha establecido la convención que se sostiene en el tiempo presente de la narración, nos sumergiremos en la codificación de las acciones que le van sucediendo día tras día: su aventura al retornar a casa para las vacaciones navideñas. La selección que hace Clay de los acontecimientos concuerda siempre

³¹ *Vid. supra*, p. 20

con lo expuesto en la primera escena: lo que no se dice no es ni nunca fue, sólo lo verbalizado, lo que es presa del lenguaje, existe. Bajo esta perspectiva, los momentos en que Clay vuelve a su pasado, analepsis diferenciadas por el uso del pasado para la narración y por la tipografía del texto, tendrían lugar en el tiempo estrictamente cronológico del discurso, al que se pretende equiparar con la historia. La instauración de una fecha reconocible como es la navidad permite de hecho, exceptuando las últimas escenas de la novela, calendarizar la narración.

La narración en presente que elige Clay para el relato constituye una constante negación del transcurrir del tiempo (por ende del pasado y del futuro). Clay es sólo Clay, no tiene siquiera un apellido, como el resto de los personajes adolescentes que hemos visitado. No existe un antes ni un después, sino un perpetuo presente. Clay es en extremo contundente: "All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge".

Clay, a semejanza de Holden, rechaza implícitamente especular con su historia familiar, aunque el segundo por lo menos la registra. Respecto a sus padres Clay dice: "[They] haven't said that much to each other since the separation, which was, I think, about a year ago..." (65). Lo artificioso de la narración invita virtualmente al lector, desde Clay, a que se concentre y se rinda al efecto hipnótico debido al constante presente de los acontecimientos. Esto se asemeja a la advertencia expresa de Twain de no buscar un motivo, una moraleja, ¡o una trama! La abstracción que implica la ausencia de una trama es una de las razones para la autodefinición de Ellis como "a non-narrative writer". Clay desde el principio pretende distanciarse por completo de la historia. *Less Than Zero* tiende, en voz de Clay, a aislarse de abiertos juicios de valor que pudieran surgir del relato, minimiza la interpretación de la historia. Lo que conocemos de Clay es lo que por él sabemos, lo que vislumbremos es parte de nosotros. *Less Than Zero* permanece como una concesión al interior de Clay, a lo que "sólo puede hacer uno consigo mismo", como nos dice Emil Sinclair.

Clay derrumba la preconcepción literaria y cultural de la biografía del héroe adolescente. Stephen Dedalus percibe y lleva hasta las últimas consecuencias su regeneración y salvación como individuo, se reconstituye en su unicidad y aun se aventura a: "... buscar por millonésima vez la realidad de la experiencia y [...] forjar en la fragua de mi espíritu la conciencia increada de mi raza"³². Nada más lejos de Clay. La experiencia de Clay, al contrario de la de Stephen, se resumirá en que sólo es un muchacho de dieciocho años que vuelve a casa por un mes, que se encuentra con alguien a quien no ha visto en cuatro meses y en que "people are afraid to merge".

En el análisis de la novela de adolescencia es indispensable develar a la voz narrativa, para que, a través de su perspectiva, sean identificables los estadios por los que transita el personaje. En *Less Than Zero*, como en las novelas a que nos hemos referido, el narrador es también el héroe o termina por asumir ese rol. El valor y las consecuencias de las acciones que se sucedan a lo largo de la narración, dependen por completo de cómo son codificadas – relatadas – y decodificadas por él mismo en su desarrollo como personaje. Clay no es la excepción. En él se continúa y actualiza el modelo que, con hondas raíces en la psique de la humanidad y en la más excelsa tradición literaria, persigue la carrera del héroe. En *Henry IV*, de William Shakespeare, el Príncipe Hal quien ha desatendido sus obligaciones como futuro rey, en franca oposición a la figura de su padre, proyecta su presente estado y lo describe de la siguiente manera:

I know you all, and will awhile uphold
The unyoked humour of your idleness:
Yet herein will I imitate the sun,
Who doth permit the base contagious clouds
To smother up his beauty from the world,
That, when he please again to be himself,
Being wanted, he may be more wonder'd at
By breaking though the foul and ugly mists
Of vapours that did seem to strangle him.³³

³² James Joyce, *Retrato del artista adolescente*, pp. 302-303

³³ William Shakespeare, *Henry IV*, I. ii, 218-226

El trasfondo mítico-ritual e iniciático de la novela de adolescencia funda de inmediato un conflicto arquetípico y permite que, tradicionalmente, en la narración se vislumbre una fuerte carga autobiográfica. El escritor es un creador y, por lo tanto, el personaje adolescente, como figura solar, puede ser hecho a su imagen y semejanza. Ellis da un vuelco a la percepción de los elementos autobiográficos que originalmente son inherentes al género y establece que la forma autobiográfica se da al nivel de la sensación que emana del texto, del efecto y no de la causa: "...it's autobiographical because it stems from how you're feeling. I think temperament and sensibility can be autobiographical."³⁴ La distancia entre autor y narrador, entre Ellis y Clay, se articula en el discurso (como a su manera también lo hace Twain).

Recursos que permitan crear un aura de iluminación en el personaje central se desdibujan en *Less Than Zero*, como en el caso de la personalidad sensible o creadora del héroe. Clay no es un artista, ni un escritor, y aun Huck Finn, que hasta hacía poco tiempo había sido alfabetizado, se aventura a escribir su propio libro. Simbólicamente, la palabra tiene cualidades divinas: "Cualesquiera que fueren las creencias y los dogmas, la palabra simboliza de modo general la manifestación de la inteligencia en el lenguaje, en la naturaleza de los seres y en la creación continua del universo; es la verdad y la luz del ser."³⁵ Es por esta razón que la intimidad con el lenguaje es definitiva en el caso del héroe adolescente. A diferencia de sus congéneres, las intenciones creativas de Clay son incipientes y no se materializan a través de su narración. El hecho de que los héroes de la novela de adolescencia tengan una relación cercana con la literatura tiene una significación que no debe ser pasada por alto. El acto mítico creador de

³⁴ Mark Amerika y Alexander Laurence, *Op. cit.*, p. 3

³⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 795

la palabra se manifiesta a través de la escritura, aunque simbólicamente ésta sea una especie de degradación del "verbo"³⁶:

La historia de la escritura no se remonta más allá de los 6000 años. Los grandes maestros, Sócrates, Buda, Jesucristo, no han dejado nada escrito. Simboliza una pérdida de presencia: la escritura llega cuando la palabra se retira. Es un esfuerzo para encajar el espíritu y la inspiración: queda como un símbolo de la palabra ausente. El fundador de la lingüística moderna, De Saussure, ha señalado muy bien que "lenguaje y escritura son dos sistemas de signos distintos: la única razón de ser del segundo es la de representar al primero". Materializa la revelación, corta la relación humana y la reemplaza por un universo de signos. Para reactivar la revelación se necesita una presencia hablante. "No se escribe en las almas con una pluma", decía Joseph de Maistre. Jean Lacroix resume bien este valor simbólico de la escritura, por oposición al lenguaje: "un esfuerzo secundario y peligroso por reapropiarse simbólicamente de la presencia."³⁷



HE WROTE.

Huckleberry Finn,

Ilustración de E. W. Kemble para la primera edición [1885]
de la novela de Mark Twain

La escritura del héroe, el relato de su iniciación, es entonces un medio de sobreponerse y reafirmarse en la muerte simbólica que implica el ritual de adolescencia. Es una vía para la autoaceptación y

³⁶ Recuerdo la frase común en las cartas de amor o amistad de adolescentes que dice que las palabras no son suficientes para poder expresarse, "no tengo las palabras para decirte cuánto significas para mí", por ejemplo. Amory Blaine, personaje *alter ego* de Fitzgerald, le escribe a Isabelle, con quien mantiene un romance: "... Oh, it's so hard to write you what I really feel when I think about you so much; you've gotten to mean to me a dream that I can't put on paper any more." F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise*, p. 81

³⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 465

formación de la identidad cualesquiera que sean los términos que intervengan. En un despliegue de artificio literario, Ellis logra concertar nuestra asistencia a un texto "no narrado". Al reportar los acontecimientos al momento en que suceden, Clay censura la presencia de un depositario del relato, no establece un diálogo. Hasta muy avanzada la narración, Clay insinúa la apertura de un canal para consigo mismo.³⁸ Clay se hace presente al lector por el flujo de sus pensamientos, pero estos permanecen en su interior: no hay una emergencia que los proyecte, no hay franca palabra, no hay escritura.

Esta figura del adolescente en Clay se contrapone al héroe que relata. Clay está sumido en la pasividad y no hay indicios en la novela de que se adueñe del relato. Él fluye en los acontecimientos y su rol se mantiene peligrosamente al borde de su mero registro. La confusión surge en la perspectiva del género al que pertenece *Less Than Zero*. El rito adolescente se desdibuja al no estar dotado Clay de armas suficientemente poderosas para su defensa en la ruptura con el mundo que le atañe.³⁹ Clay no cuenta con el dominio de ningún tipo de lenguaje, disciplina ni actividad que pueda usar como vehículo para significar su mundo. Aunque la palabra se erige como la vía óptima, ésta no es exclusiva (para Ike McCaslin, en "The Bear" de William Faulkner, por ejemplo, el conocimiento de la vida en los bosques funciona de esta manera, que sería como aprender a leer y escribir en la naturaleza). La experimentación con las drogas, que supone la suspensión y resquebrajamiento del orden social, tampoco tiene en *Less Than Zero* un uso iniciático o de revelación. Clay no posee tampoco el beneficio de la distancia en el tiempo, mismo que lo podría conducir a resignificar las experiencias de su regreso a casa; es decir, no cuenta con las ventajas de ser un narrador autodiegético que relata en pasado. La inmediatez del tiempo presente de la narración -el sello

³⁸ Vid. *infra.*, "El cruce del umbral"

³⁹ En *Demian*, el resultado de los sueños de Emil Sinclair es interpretado por Demian de la siguiente manera: "El pájaro rompe el cascarón. El cascarón es el mundo. Quien quiera nacer, tiene que destruir un mundo. El pájaro vuela hacia Dios. El dios se llama Abraxas." Hermann Hesse, p. 98 Evidentemente, el pájaro es Emil, y Abraxas es una divinidad que une en sí lo divino y lo demoníaco.

distintivo de Ellis- y la brevedad de las escenas circunscriben a Clay a la violencia del instante y a la evasión del sentido.

Hemos observado como Holden Caulfield en su nombre lleva ya la penitencia ("Holden" también puede leerse como un extraño derivado del verbo *To hold*, que señalaría su renuencia a dejar atrás un estado de inocencia) y su pertenencia a la genealogía del adolescente en relación con David Copperfield. Stephen Dedalus vuela hacia su verdadero padre, el arquetipo del artifice: Dédalo. Aun Huck Finn, grandioso en su sincera humildad, tiene un pasado:

Huckleberry [...] is the namesake of the beloved berry that is plentiful in Missouri as well as around Twain's adopted town of Hartford, Connecticut. Its nineteenth-century associations included "a person of little consequence." Huck's family name, *Finn* (conveniently supplied by the Hannibal town drunkard, Jimmy Finn) suggests his associations with the river and the fish on which he and Jim would depend for sustenance; with its reference to a legendary Gaelic warrior and leader of the misty Irish past, it also implies that a former grandeur lies behind the family debased by a wretched, degenerate offshoot, Pap Finn.⁴⁰

El nombre del narrador en la narrativa en general es un principio de codificación tanto para el autor como para el lector, como lo expone Roland Barthes: "El nombre propio funciona como el campo de imantación de los semas; al remitir virtualmente a un cuerpo, arrastra la configuración sémica a un tiempo evolutivo (biográfico) [...] es también una "evolución" inteligible, significarse como objeto de un destino, dar un sentido al tiempo."⁴¹ Así como el nombre es definitorio del personaje lo es también en las iniciaciones adolescentes. Era una costumbre muy frecuente dar al neófito un nuevo nombre inmediatamente después de la iniciación: "...para todas las sociedades premodernas, el nombre equivale a la verdadera existencia del individuo; a su existencia en tanto que ser espiritual."⁴² La permanencia de estructuras mítico-rituales en la novela de adolescencia nos lleva a proponer que

⁴⁰ Alan Gribben, " 'I Did Wish Tom Sawyer Was There': Boy-Book Elements in *Tom Sawyer* and *Huckleberry Finn*", p. 161

⁴¹ Roland Barthes, *S/Z*, p. 56

⁴² Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 56

literariamente el héroe se encamina a dotar de significado a su nombre con la asunción de su nueva identidad.

En una perspectiva diacrónica, los héroes de la novela de adolescencia tienden, desde su nombre, a adoptar una significación que involucra un doble juego: a la vez que remite a su procedencia, los proyecta hacia el futuro, como sucede con Stephen Dedalus, Huckleberry Finn y Holden Caulfield. Por su parte Clay, sin apellido, es simplemente Clay, "barro":

Símbolo de la materia primordial y fecunda, de donde el hombre fue sacado según la tradición bíblica. Mezcla de tierra y agua, une el principio receptivo y matricial (la tierra) al principio dinamizante del cambio y las transformaciones (el agua). Si se toma sin embargo la tierra como punto de partida, el barro simbolizará el nacimiento de una evolución, la tierra que se mueve, que fermenta, que se vuelve plástica [...]

Si se considera, al contrario, el agua como punto de partida con su pureza original, el barro aparece como un proceso de involución, un comienzo de degradación. Por esta razón y debido a un simbolismo ético se identificará con los bajos fondos, las heces, los niveles inferiores del ser: un agua manchada, corrompida. Entre la tierra vivificada por el agua y el agua polucionada por la tierra se escalonan todos los niveles del simbolismo cósmico y moral.⁴³

Clay, por su nombre, se encuentra en un estado intermedio. Y este es el rasgo definitivo de *Less Than Zero*. Desde la construcción del narrador, de la voz que será la guía en el relato, nos enfrentamos a una situación limítrofe: Clay define la trama de la novela de inmediato, "All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen for four months and people are afraid to merge." No hay filtros narrativos que introduzcan y guíen paulatinamente el recorrido por el universo de Clay. La iniciación del héroe está azarosamente en sus manos y se aleja de la condición autorial y figural autobiográfica. Clay se instaura como eje de la enunciación y tiende un puente que deriva en un extremo hacia la tradición novelística de adolescencia y anticipa una situación inédita. La ausencia de elementos comunes a la construcción figural señala que la

⁴³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p.179

competencia del lector estará inmersa en el juego literario, "This is the game that moves as you play", y bosquejan desde el nombre a un personaje que simplemente desemboca en la actualización de su rol, en la aventura mítica del adolescente Clay.

EL ESPACIO SIMBÓLICO

Hemos visto cómo se ha ido conformando en la historia literaria la figura del héroe de la novela de adolescencia. Éste se instauro como el enunciador del discurso, o bien terminará por serlo: el héroe es el centro absoluto de la diégesis. Centrándonos en la tradición en lengua inglesa, podemos observar una diferencia importante entre las novelas inglesas y las norteamericanas que hemos estudiado: mientras dos novelas debidas a autores de la altura de Dickens y Joyce abordan el género con un rango biográfico tal que el desarrollo del personaje adolescente en su camino a la adultez se proyecta hasta su nacimiento, por el contrario, los novelistas norteamericanos que hemos revisado se circunscriben a la aventura iniciática del héroe. Es decir, independientemente de que el héroe recurra a antecedentes biográficos, que tomarán forma de analepsis o de comentarios, las novelas de adolescencia norteamericanas visitadas se centran en el periodo de tiempo ritual que marcará la transfiguración del personaje. *The Adventures of Huckleberry Finn* y *The Catcher in the Rye*, obras clave del género y principales parámetros en la presente investigación, muestran cómo el novelista apenas dedica párrafos para tender el puente hacia el pasado del héroe y lo coloca de lleno en el umbral de entrada al rito adolescente. En el caso de Huck, contamos con la decantación de advertencias y pautas que van de Samuel Clemens hasta Huck mismo, a las que ya hemos hecho referencia. Huck abre directamente la narración: "Now the way the book winds up, is this:..."⁴⁴.

⁴⁴ Mark Twain, *Op. cit.*, p. 11

Holden Caulfield también es enfático en este sentido: "I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas just before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy."⁴⁵ En ambos casos contamos con un narrador autodiegético, el tiempo de la narración es el pasado y los dos personajes están sujetos a la escritura literaria *per se* de una u otra manera, como ya hemos apuntado. Con Clay encontramos circunstancias similares: narrador autodiegético y, aunque el tiempo de la narración es en su caso el presente, también se sitúa en el umbral de su aventura. Sin embargo, el hecho de que Huck y Holden narren en pasado (inclusive Holden aclara que "se la está tomando con calma") remite al verdadero presente del acto de narrar: la historia ya ha sucedido, por lo que queda abierta la puerta a que se haya operado una posterior resignificación y conclusión de los acontecimientos. En el caso de Holden, lo que él al narrar cataloga como "this madman stuff" nos habla de que ha habido ya una sedimentación especial de lo acaecido. Clay, por el contrario, al colocarse en el tiempo real de la historia, el presente, crea la ilusión de que se cancela una elaboración de significados *a priori* de la narración por parte del héroe, en todo caso la interpretación del texto novelístico queda en manos del autor y *a posteriori* del lector.

Es muy importante señalar la especificidad que existe respecto a un límite o umbral primero en el que comienza la historia del héroe, ya que este punto de partida se relaciona con la calidad mítico-ritual de las novelas. En las sociedades en que la mitología cimentaba a la comunidad, la iniciación del adolescente se daba en un ámbito espacial y temporal definido y reglamentado, es decir, un lugar y un tiempo precisos. Durante este periodo ritual se gesta en el novicio una nueva visión del mundo que lo lleva a experimentar una completa metamorfosis, el individuo renacería. La iniciación, que equivale en nuestros días al periodo adolescente, contaba con límites materiales y

⁴⁵ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 1

temporales definidos.⁴⁶ Lo que caracterizamos como “cruce del umbral”, tanto al inicio como al final del rito, generalmente correspondía al paso real por una demarcación y a acciones que debía llevar a cabo el novicio, ambos con una fuerte carga simbólica. De igual manera, la duración y época para las iniciaciones estaban especificados de acuerdo a las reglamentaciones de cada una de las sociedades.

En la novela de adolescencia pervive esta necesidad. Es evidente que para el héroe adolescente, consciente o inconscientemente, hay una definición del punto de partida hacia la aventura ritual. El límite en que comienza la iniciación es de suma importancia pues abre las puertas a un espacio y a un tiempo que están regidos por el símbolo, y que están diferenciados por entero de la etapa infantil anterior y de la posterior madurez. A éste lo denominamos “periodo de margen” y en él, y debido a él, el héroe se transfigurará. El periodo de margen constituye un paréntesis en el que el personaje se encontrará alienado del medio circundante. En todos los casos hay una elaboración espacial y temporal simbólica que permeará su existencia y que será definitoria para el héroe. El periodo de margen es la piedra angular del género de adolescencia; contundentemente surgirán de él un antes y un después.

Recordemos que los ritos de iniciación correspondientes a la adolescencia tenían como propósito dar a conocer al iniciado la historia mítica de su sociedad: una historia que era considerada verdadera y que enseñaba cómo todas las cosas habían llegado a ser. Mircea Eliade nos dice que: “Mientras que las “historias falsas” pueden contarse en cualquier momento y en cualquier sitio, los mitos no deben recitarse mas que *durante un lapso de tiempo sagrado* (generalmente durante el otoño o el invierno, y únicamente de noche).”⁴⁷ El tiempo en que se desarrolla la aventura del héroe tiene aún una connotación sagrada, ya que lo pone en contacto directo con el cosmos y éste se le

⁴⁶ Consideramos que la manifestación literaria de los componentes de las iniciaciones, como la delimitación del tiempo y espacio ritual, resultará durante el análisis lo suficientemente explícita para el lector, por lo que no recurriremos a una descripción exhaustiva de las mismas.

⁴⁷ Mircea Eliade, *Mito y realidad*, p. 16

revela en todo momento. La elección de determinados periodos del año se sustenta en que las estaciones simbolizan la alternancia cíclica del empezar de nuevo. La particularidad del invierno reside en que representa el fin, la muerte y el inminente retorno de la vida en la primavera, el renacimiento.

Clay regresa a casa para las vacaciones navideñas. El invierno es una época muy significativa para la novela de adolescencia. La aventura de Holden también se desarrolla durante la Navidad y en *A Separate Peace* (1959) de John Knowles, que en su momento fue considerada como la sucesora de la novela de Salinger -igual que *Less Than Zero*-, el punto climático de la historia tiene lugar durante el invierno. Esta especificidad refuerza la transformación que ha de vivir el personaje a la vez que lo conecta con rituales primigenios.

El simbolismo de la noche, todavía en conexión con la referencia hecha a Eliade, corre paralela a la del invierno y al fin último de la iniciación:

La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida. Es rica en todas las virtualidades de la existencia. Pero entrar en la noche es volver a lo indeterminado, donde se mezclan pesadillas y monstruos, las ideas negras. Es la imagen de lo inconsciente, lo cual se libera en el sueño nocturno. Como todo símbolo, la propia noche presenta un doble aspecto, el de las tinieblas donde fermenta el devenir, y el de la preparación afectiva del nuevo día, donde brotará la luz de la vida.⁴⁸

La noche juega un papel primordial en la aventura del adolescente, ya que la indefinición de la obscuridad, "de noche todos los gatos son pardos", le permitirá ensayar conductas que anteriormente, como la noche misma, le eran ajenas. El personaje se vuelve hacia el cobijo de la noche ya que ésta amplía su campo de interacción con aspectos externos y de su interioridad inexplorados hasta el momento. La travesía de Huck y Jim por el Mississippi tiene que ser realizada de noche para evitar ser descubiertos, Huck ha escenificado su propia muerte para escapar de su padre y Jim es un esclavo fugitivo que debe evitar ser cazado. Holden también se rinde al amparo de la obscuridad

⁴⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 754

y aun cuando es de día él se sitúa en lugares cerrados caracterizados por la ausencia de luz: el Empire Theatre y el Radio City Music Hall. Clay prácticamente vive de noche, el reino de la fiesta, y las escenas diurnas siguen influenciadas por los efectos de la noche anterior: la soledad al regresar a casa, el desvelo, las secuelas del exceso. La noche es la que les permite a estos personajes encontrarse a ellos mismos: siempre que Huck tiene que ir a tierra lo hace bajo una identidad distinta a la suya, en una ocasión inclusive como una niña, y en los últimos capítulos asume la identidad de Tom Sawyer; para Clay el día es el momento de dormir, de fingir con sus padres, mentirle a su psiquiatra, ir al cine o de planear la próxima incursión en la obscuridad. El día da lugar a la presencia de un ser sin pertenencia en el ámbito social, ya que no puede manifestarse pues está viviendo un periodo de latencia. Los personajes adolescentes deambulan en el día sin poder ser asidos por el mundo exterior.

El invierno y la noche son dos primeros elementos en la articulación del ámbito simbólico en que tiene lugar la historia. Otro elemento que destaca también para la creación del espacio simbólico del héroe son las escuelas: *high schools*, *colleges* o universidades. Si Mordecai Marcus hacía hincapié en la necesidad de la presencia de un guía a la manera de las iniciaciones originales, la asistencia de los estudiantes norteamericanos a instituciones que los alejan de casa puede contarse como una derivación del rito caracterizado por la relación maestro-alumno a que él hace mención. Esta reactualización que la misma cultura norteamericana da al rito adolescente se ha constituido como un afán de elaborar una mitología popular propia; pero no debemos olvidar que, conforme a la historicidad de la novela de adolescencia, la búsqueda del héroe se ha vuelto cada vez más personal y su impulso surge de la interioridad del personaje que, ciertamente, se deslinda de la sociedad a la que pertenece. De esta manera, los personajes que pueden considerarse como "maestros" no son equivalentes al gurú, al chamán o al guía de los ritos originales, aunque puedan cumplir con una función similar. Para el héroe de la novela de adolescencia a partir del siglo XX, el maestro aparece cuando el alumno lo necesita. Sin

embargo, no se puede pasar por alto la tierra fértil para el género, en definitiva sustentado en la cultura norteamericana, que significan los *campus* escolares. Las universidades, por ejemplo, por las circunstancias de que proveen a los alumnos (lejanía del hogar, convivencia permanente con sus pares, ejercicio individual de la independencia y la voluntad, etc.), constituyen por sí mismas un espacio cerrado en el que pueden sucederse episodios iniciáticos o posiblemente una iniciación completa.

En la cultura popular se han vuelto un cliché las historias cinematográficas de estudiantes adolescentes, sobre todo en lo referente al despertar a la sexualidad. El mismo Clay regresa a casa después de un primer periodo escolar en Camden College (escenario de la segunda novela de Ellis, *The Rules of Attraction*⁴⁹, que también desarrolla el tema adolescente alejándose de los cánones “clásicos”). El cine hollywoodense se ha encargado -desafortunadamente por sus vías más triviales- de comercializar al adolescente, no importando la edad del personaje central, como su figura más recurrente. Hay que recordar que el ambiente en que se desenvuelve Clay es el de Hollywood y es precisamente contra el cual se revela Holden Caulfield.⁵⁰ Recuerdo una película de los años setenta cuyo título en la traducción para la pantalla mexicana era algo así como *Denme un niño y les regresaré un hombre...* En dicha película, según vagamente recuerdo, un grupo de adolescentes varones son enviados a un campamento veraniego por sus padres, que evidentemente quieren pasar un tiempo sin la molestia de convivir con seres tan impredecibles. Los chicos huyen de ahí y entonces aparece el bosque y las consecuentes pruebas en conjunción con la naturaleza, que son las

⁴⁹ Novela que ha sido llevada al cine en 2002, dirigida por Roger Avary (co-guionista de *Reservoir Dogs* y *Pulp Fiction*, dirigidas por Quentin Tarantino) y estelarizada por James Van Der Beek (protagonista de la serie televisiva *Dawson's Creek*, que también tiene una temática de iniciaciones adolescentes), Ian Somerhalder y Shannyn Sossamon.

⁵⁰ *Less Than Zero* fue llevada al cine en 1987 bajo la dirección de Marek Kaniévski, en una lamentable adaptación que poco o nada tiene que ver con la novela, que no contó con la supervisión de Ellis y sobre la cual éste lamenta haber cedido los derechos. Si algo es rescatable del film es sólo la actuación de Robert Downey Jr. y James Spader.

que en realidad les señalarán el camino hacia la madurez. La película termina con la muerte, por supuesto, del chico rebelde que se resistía a una convivencia civilizada y normal. Al final descubrimos que este personaje provenía de una familia disfuncional y sufría de depresión profunda.



Paul (Ian Somerhalder),
en el film *The Rules of Attraction*
de Roger Avary [2002]

Durante el siglo XX y especialmente tras el *Baby Boom* producido por la segunda guerra mundial, los campamentos veraniegos, las *prom nights*, la estancia en los dormitorios y las fraternidades universitarias de los Estados Unidos empiezan a constituir, en su versión reciclada por la literatura o el cine, la educación sentimental de los varones norteamericanos. Afortunadamente, una realidad tan patética y apegada a los moldes más insustanciales (¿qué adolescente ochentero no vio *Porky's*?, o más aún ¿quién no ha visto alguna versión sobre el mismo tema, como *American Pie* una década después?) está alejada de una honesta y justa valoración del periodo adolescente. Existe dentro de la cinematografía mundial un buen número de películas que tratan de la iniciación adolescente en las que se observa una equivalencia con el género literario. Recordemos, por mencionar sólo unos ejemplos, *Au Revoir Les Enfants* de Louis Malle (1987), que



Jean Bonnet y Julien Quentin,
personajes centrales del film de Louis Malle
Au Revoir Les Enfants [1987]

sucede en una escuela católica y enfrenta a Julien Quentin y a Jean Bonnet -niño judío que está siendo protegido de la barbarie alemana- con la terrible realidad del holocausto producto del mundo adulto; *Dead Poets Society* de Peter Weir (1987): en 1959, en la Welton Academy en Vermont, la disciplina se ha convertido en un fin en sí mismo, pero existe un grupo de alumnos bajo la tutela del profesor de inglés y la influencia de la poesía: "[These boys learn] to suck the bone of life to the marrow, to seize the day and make their lives extraordinary"⁵¹. Ellos trastocan totalmente el medio opresor y sus vidas. Y finalmente, una estupenda versión en ciencia ficción del rito adolescente: *Gattaca* de Andrew Niccol (1997), en la que los personajes son divididos en *valids* e *invalids* dependiendo de su pureza genética, los humanos ya no son procreados sino diseñados; el personaje principal, Vincent, sueña con ir a la estación estelar Gattaca lo cual le está negado por su condición de "inválido"; en su aventura hacia el cosmos, y bajo la complicación que

⁵¹ Randy Parker, "Dead Poets Society", p. 1

trae un asesinato, Vincent se enfrenta a conflictos plenamente arquetípicos.



Imagen del film *Dead Poets Society*
de Peter Weir [1987]

De regreso a la literatura, subrayemos la educación religiosa de Stephen Dedalus; la permanencia de Amory Blaine, héroe de *This Side of Paradise* (1920), de Francis Scott Fitzgerald, en Princeton; la entrañable relación que se da entre Gene y Phineas en *A Separate Peace*, y aun la condición de educando nómada de Holden Caulfield: presencias que han dejado huella en el inconsciente colectivo de las letras.

La significación implícita de la estancia en las instituciones educativas de los Estados Unidos está dada por sus lemas y objetivos. El lema de las escuelas se convierte entonces en una enunciación que tiene una relación directa con el resultado de una acción a emprender. Lo expresado en ellos supone una correspondencia con la realidad y responde a un orden establecido. Para el personaje adolescente, este orden representa el mundo adulto al que no pertenece y el que finalmente se encargará de trastocar. Amory Blaine, el *alter ego* de Fitzgerald en *This Side of Paradise*, se encuentra en New England con el "país de los colegios" (la costa este de los Estados Unidos es donde se asientan las escuelas con más prestigio y tradición, y también las más ortodoxas), colegios que a través de miles de folletos establecen

su objetivo: " ... 'To impart a Thorough Mental, Moral , and Physical Training as a Christian Gentleman, to fit the boy *for meeting the problems of his day and generation*, and to give a solid foundation in the Arts and Sciences.'⁵² Cuando Gene y Phineas, en la novela de Knowles, son conducidos al edificio en que sus propios compañeros llevarán a cabo un juicio sumario relacionado con las causas del accidente que sufrió el último, se lee sobre la puerta del majestuoso edificio de The Devon School (que en realidad es la Phillips Exeter Academy, uno de los colegios norteamericanos más renombrados, ubicado también en New England): "Above us in Latin flowed the inscription, Here Boys Come to Be Made Men."⁵³ Pero nada es seguro y todo cambia, la ley de las mutaciones: Holden Caulfield se encarga de ridiculizar abiertamente la desbordada y autoimpuesta responsabilidad de las instituciones educativas en los Estados Unidos:

Where I want to start the telling is the day I left Pencey Prep. Pencey Prep is this school that's in Algerstown, Pennsylvania. You probably heard of it. You've probably seen the ads, anyway. They advertise in about a thousand magazines, always showing some hotshot guy on a horse jumping over a fence. Like as if all you ever did at Pencey was play polo all the time. I never even once saw a horse anywhere *near* the place. And underneath the guy on the horse's picture, it always says: "Since 1888 we have been molding boys into splendid, clear-thinking young men." Strictly for the birds. They don't do any damn more *molding* at Pencey than they do at any other school. And I didn't know anybody there that was splendid and clear-thinking and all. Maybe two guys. If that many. And they probably *came* to Pencey that way.⁵⁴

Si bien las escuelas asumen una responsabilidad que los norteamericanos contemplan como equivalente a la función ritual en las sociedades premodernas de guiar e introducir a los individuos en el mundo adulto, habiéndolos adiestrado en el conocimiento y las prácticas de la madurez -lo que sea que esto pueda significar-, es cierto que las necesidades que hay que satisfacer, sobre todo a partir del siglo XX, residen en el individuo, quien impone ya su unicidad a pesar de lo que se piense de la adolescencia.

⁵² F. Scott Fitzgerald, *Op. cit.*, p. 29

⁵³ John Knowles, *A Separate Peace*, p.157

⁵⁴ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 2

La "edad de la punzada", palpitante como la corriente sanguínea saturada de nuevas hormonas, no acepta señales prefabricadas de certidumbre. Los cambios fisiológicos y la construcción de la identidad, no dan tregua. Las buenas intenciones se quedan sólo en eso. El conflicto que hace sustancial al personaje adolescente es justo su desapego de órdenes impuestos, el poner distancia y, tal vez, el posterior regreso a casa.

Cuando en la primera escena de *Less Than Zero*, Clay informa que tiene dieciocho años, regresa a casa por un mes, es diciembre y ha volado desde New Hampshire, está detonando patrones culturales derivados de la novela de adolescencia. Estos se relacionan con una estructura ritual inherente a toda la humanidad y con modelos que han resultado en una rama literaria, por así decirlo, típicamente estadounidense. En ella se manifiestan, asimismo, su propia "geomitología" y la participación del *American Dream*, con connotaciones que hemos visto con anterioridad. Holden inicia en Pencey Prep su travesía, pero en el momento de la narración se encuentra en la costa oeste, por lo que su hermano puede visitarlo con regularidad: "He's in Hollywood. That isn't too far from this crummy place, and he comes over and visits me practically every week."⁵⁵ Cuando Huck Finn anuncia: "...I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest...", con "the Territory" se refiere a la "tierra de indios", tras la Guerra Civil y con la continua colonización de los Estados Unidos, indudablemente Huck se refiere al oeste. Pero si Huck y Holden concluyen su iniciación en el "lejano oeste", el mito norteamericano de ir siempre más allá y en esa dirección, no le deja mayores posibilidades a Clay, quien se topa con el extremo poniente, el límite del sueño.

El análisis de la novela de Ellis nos coloca en directa genealogía con las obras de Twain y Salinger, pero también hay que señalar que los elementos para la construcción de un ámbito espacio-temporal simbólico apuntados hasta ahora (el invierno, la noche, la trayectoria este-oeste) no se aplican de forma literal para toda la tradición del

⁵⁵ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 1

género. Hagamos una pausa que nos conducirá al próximo punto de este estudio. *Other Voices, Other Rooms* de Truman Capote es una novela de adolescencia en que la trayectoria del héroe, Joel Knox, no va de este a oeste. Tras la muerte de su madre en Nueva Orleans, Joel tiene que viajar al "Profundo Sur" para encontrarse con su padre, lo que significa internarse en un mundo marcado por la ortodoxia de una supuesta aristocracia gobernante, el fanatismo religioso y la ignorancia de una sociedad polarizada en clases y razas. Joel se sumergirá en una atmósfera por completo enrarecida. En esta extraña y entrañable novela iniciática gótica, el cobijo de la noche sigue siendo la puerta de entrada a la incertidumbre del rito adolescente: cuando Joel trata de escapar de Skully's Landing (nótese las connotaciones del nombre del lugar) con su amiga Idabel, "a tomboy", recuerda cómo arribó al sitio del que ahora trata de huir:

And they talked of the night he'd first come along this road and heard her in the distance singing with her sister. His eyes nailed down with stars, an old wagon had carried him over a ledge of sleep, a wintry slumber dispelled in the exhilaration of recent waking: meantime, there had taken place a dream, from whose design, unravelling now swifter than memory could reweave it, only Idabel remained, all else and others having dimmed-out as shadows in the dark.⁵⁶

En esta breve nota están sintetizados los elementos que hemos mencionado: la noche, la obscuridad y, aun a pesar del calor apabullante del sur, Joel se encuentra en "a wintry slumber", descripción de la alienación, del estado de latencia que vive el adolescente. Una conexión como ésta es posible debido a la naturaleza del símbolo que pervive y se manifiesta, en términos junguianos, en el inconsciente colectivo.

Tratando de concentrar en un término o una imagen metodológicamente funcional los componentes que intervienen en la construcción espacio-temporal ritual adolescente, podemos referirnos al viaje. La riqueza simbólica del viaje es muy amplia y se debe a la

⁵⁶ Truman Capote, *Other Voices, Other Rooms*, p. 142



Truman Capote

naturaleza doble, o múltiple, del símbolo, por lo tanto, al remitirnos a él debemos propiciar un tipo de análisis que se mantenga siempre en relación con la escritura en cuestión. La novela de adolescencia lo incluye como una pauta de lectura: la presencia del viaje implica la búsqueda y descubrimiento de un centro, siendo éste la propia identidad del adolescente: "El viaje expresa un profundo deseo de cambio interior, una necesidad de experiencias nuevas, más aún que de desplazamiento local."⁵⁷

En la tradición norteamericana observamos que frecuentemente el viaje interior del personaje implica también un desplazamiento físico, que puede relacionarse con el "sueño americano". No obstante, lo que es de capital importancia es que la presencia a nivel simbólico de un viaje define un espacio y un tiempo que para el género representa la alienación del héroe adolescente frente a su entorno. Se articula entonces un ámbito ritual en que el orden anterior correspondiente al mundo infantil se abandona y el orden social adulto se interrumpe. El

⁵⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 1067

personaje adolescente se vuelve un *wangarapa* y es inasible, como lo serían los dioses. El héroe cruza el umbral a un estadio intermedio: el periodo de margen. Y el viaje, que para la novelística del siglo XX conduce característicamente a una transformación espiritual, es una vía individual, pero también resultado de nuestra genética cultural.

Mark Twain con *Huckleberry Finn* crea en definitiva (aunque como todas las grandes obras de la literatura acepta numerosas lecturas) el paradigma norteamericano de la novela de adolescencia. Twain, al elegir como escenario del viaje de Huck las aguas del río Mississippi, provee un espacio que está física y simbólicamente delimitado, el agua dadora de vida y las realizaciones terrestres. El simbolismo del río entra en armonía con las características del invierno y la noche:

...[el río, el flujo de las aguas] expresa a la vez la "posibilidad universal" y el "flujo de las formas", la fertilidad, la muerte y la renovación [...] la teoría de Heráclito es significativa. En el fragmento 12 de la edición clásica de Diles, leemos: "Los que entran en los mismos ríos reciben el flujo de distintas aguas y los hálitos se exhalan y ascienden de las substancias húmedas."

Platón utiliza una fórmula más breve, diciendo: "No se sabría entrar dos veces en el mismo río".⁵⁸

Cada cual tiene su propio río, que en la vida no es el mismo pero es igual, o en palabras de T. S. Eliot: "The river is within us"⁵⁹. Huck escenifica su propia muerte para terminar con el suplicio a que le somete tanto su padre como la pretensión de otros de civilizarlo. Desde ese momento, socialmente Huck deja de existir. Aun el esclavo Jim, compañero de travesía, en su primer encuentro lo cree un fantasma, la noticia de su muerte había corrido. Huck ha iniciado su transfiguración, abre un paréntesis por el que no pertenece a ningún ámbito, y el río es el espacio fértil para ello.

Para los héroes adolescentes del siglo XX, la comunión prefigurada con el cosmos no se da en un escenario natural. La urbe se convierte en el medio y el río en calles polvosas o pavimentadas, vías rápidas,

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 885-886

⁵⁹ T. S. Eliot, *Four Quartets*, 3.1-15

carreteras. Holden experimenta la misma situación que Huck al inicio de su viaje, se transforma en un ser aparte:

...as soon as I got my breath back I ran across Route 204. It was icy as hell and I damn near fell down. I don't even know what I was running for – I guess I just felt like it. After I got across the road, I felt like I was sort of disappearing. It was that kind of a crazy afternoon, terrifically cold, and no sun out or anything, and you felt like you were disappearing every time you crossed a road.⁶⁰

Clay decide ir a estudiar a New Hampshire como un reflejo condicionado, quizá impuesto por el medio, pero en realidad sigue un impulso inconsciente. Clay no entra en el franco diálogo universal que Huck inicia con la naturaleza y su sociedad; tampoco resiste como Holden todo tipo de domesticación para evitar la contaminación de su inocente yo interior. Cuando Clay regresa a casa ha iniciado ya un viaje que va más allá. Ha entrado en un estado latente en el que todo está por definirse. Este mundo se rige por el símbolo y por lo tanto responde a otras voces, a otros ámbitos: un estadio en mayor o menor medida mágico, pero definitivamente ritual, que para Clay se sintetiza en "people are afraid to merge on freeways in Los Angeles".

Una vez establecida la presencia del héroe que narra su historia, con sus prerrogativas, y definido el cruce del umbral que conduce al espacio y al tiempo del rito adolescente, a esa casi incorporeidad y a la no pertenencia, podemos como lectores realmente entrar en contacto con los significados de la materia de la novela de adolescencia. Bajo estas premisas es indispensable recalcar que si circunscribimos el rito iniciático que recrea Bret Easton Ellis a un patrón por entero documental y realista, al que no alude de forma exclusiva el autor, perdemos gran parte del sentido de *Less Than Zero*.

⁶⁰ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 5



Copyright © 1997 Columbia TriStar Interactive. All Rights Reserved.
 Vincent (Ethan Hawke),
 imagen del film *Gattaca* de Andrew Niccol [1997]

LA AVENTURA DEL HÉROE

En la tradición de la novela de adolescencia hemos analizado hasta este punto la construcción del narrador y la conformación de un espacio simbólico en el cual se desarrollarán las acciones. Retomemos nuevamente éste último: es necesario puntualizar que nos enfrentamos a un espacio que adquiere valor en relación directa con la articulación de su significación simbólica; esta condición determina que, hasta que finaliza el período ritual y se abandona su espacio, el héroe puede mirar hacia atrás y configurar esta etapa como un todo. Hasta el cierre del paréntesis adolescente contamos con un umbral de ingreso y uno de salida, entonces, se cierra el círculo. Durante el rito, el personaje adolescente va configurando poco a poco su propio mundo simbólico: debido a que la adolescencia es un rito individual e interior a partir de la irrupción del espíritu romántico, toca al héroe construir y significar su propio espacio, que ya no es proporcionado como ámbito ritual por la sociedad. El héroe, durante este estadio, se mantiene en un nivel de alienación respecto del medio social. Esto desemboca en la

imposibilidad para el personaje de reconstruir su experiencia al momento de la acción debido a su precariedad frente al mundo, situación que se resolverá con la culminación del rito y su asimilación física, psíquica, emotiva e intelectual. Bajo estas premisas, la iniciación novelesca parece exigir por sí misma la utilización del pasado como el tiempo adecuado para la narración. Dentro de la tradición de la novela de adolescencia ésta es una circunstancia *sine qua non*: la aventura del héroe es narrada sólo tras el cierre ritual; inclusive su completa asimilación puede no ser inmediata a éste y llevar un lapso considerable de tiempo, de esta forma nos encontramos frecuentemente con héroes que, ya inmersos en la vida adulta, regresan en el tiempo y el espacio para reconstruir su adolescencia. Tal es el caso de Gene, en *A Separate Peace* de John Knowles.

La iniciación de Gene está delimitada por donde se le mire. La novela involucra un gran número de elementos simbólicos pertenecientes al arquetipo adolescente, lo que hace fácilmente reconocible la estructura mítico-ritual; pero además la historia se sitúa en 1942, ensombreciéndose así con la participación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, un periodo histórico concreto que acentúa el carácter "cerrado" de la aventura. El escenario es un aislado y prestigioso colegio en New Hampshire, que durante ese lapso se convierte en un oasis frente a la realidad descarnada de la guerra:

I went back to the Devon School not long ago, and found it looking oddly newer than when I was a student there fifteen years before. It seemed more sedate than I remembered it, more perpendicular and strait-laced, with narrower windows and shinier woodwork, as though a coat of varnish had been put over everything for better preservation. But, of course, fifteen years before there had been a war going on. Perhaps the school wasn't as well kept in those days; perhaps varnish, along with everything else, had gone to war.

I didn't entirely like this glossy new surface, because it made the school look like a museum, and that's exactly what it was to me, and what I did not want it to be. In the deep, tacit way in which feeling becomes stronger than thought, I had always felt that the Devon School came into existence the day I entered it, was vibrantly real while I was a student there, and then blinked out like a candle the day I left.

Now here it was after all, preserved by some considerate hand with varnish and wax. Preserved along with it, like stale air in an unopened room, was the well known fear which had surrounded and filled those days, so much of it that

I hadn't even known it was there. Because, unfamiliar with the absence of fear and what that was like, I had not been able to identify its presence.

Looking back now across fifteen years, I could see with great clarity the fear I had lived in, which must mean that in the interval I had succeeded in a very important undertaking: I must have made my escape from it.

I felt fear's echo, and along with that I felt the unhinged, uncontrollable joy which had broken out sometimes in those days like Northern Lights across black sky.⁶¹

Esta emotiva y bien lograda introducción a la historia que narra Gene es ejemplar en la medida en que sitúa al héroe narrador de regreso a la escena ritual e instauro claramente una separación entre el yo que narra y el yo personaje, delimita el espacio y el tiempo de los acontecimientos y resalta su calidad de contención: "... the Devon School came into existence the day I entered it, was vibrantly real while I was a student there, and then blinked out like a candle the day I left".



The Devon School (en la realidad Phillips Exeter Academy),
escenario de *A Separate Peace* de John Knowles

⁶¹ John Knowles, *Op. cit.*, p. 1-2

Es así como Gene proyecta la significación de los hechos como posterior al cruce del umbral de salida. Debido a la intensidad de su experiencia, Gene no podría haber identificado el miedo que sentía porque todo en ese tiempo estaba permeado en parte por la misma emoción: tras un tiempo marcado por la felicidad y aparente libertad de un curso de verano en la escuela, Gene cargará con la culpa autoimpuesta de un accidente que deja incapacitado a Phineas, su mejor amigo, y todos en Devon retomarán sus vidas bajo la presión de incursionar en la guerra, que bajo los parámetros de honor de la escuela se considera una vía de autorrealización. Gene sólo puede interpretar verdaderamente a la distancia y ofrece una explicación que para él supone la superación de su experiencia iniciática: “[It] must mean that in the interval I had succeeded in a very important undertaking: I must have made my escape from it.”

El mismo patrón se encuentra con Huckleberry Finn y Holden Caulfield: ambos narran una vez sucedidos los hechos; Huck de manera inmediata al cierre de su aventura y Holden al momento de su rehabilitación. Clay, por el contrario, relata conforme se suceden las acciones. La narrativa de Bret Easton Ellis se caracteriza principalmente, como ya hemos visto, por dos recursos técnicos: el uso de la primera persona y del presente como tiempo de la narración. Al elegirlos y en la utilización que hace de ellos, Ellis está transgrediendo normas básicas de la tradición novelesca y convenciones primordiales del género de adolescencia.

Exploremos primeramente el uso del tiempo verbal. Refiriéndose al pretérito indefinido en el francés, al que define como piedra angular del relato ya que participa del “sistema de seguridad de las bellas letras”, Barthes plantea cuestiones reveladoras en relación a lo que implica la utilización del tiempo pasado en la narrativa:

Con su pretérito indefinido, el verbo, implícitamente, forma parte de un conjunto de acciones solidarias y dirigidas, funciona como el signo algebraico de una intención; sosteniendo el equívoco entre temporalidad y causalidad, presupone un desarrollo, es decir, una comprensión del Relato. Por ello es el instrumento ideal de todas las construcciones de universos; es el tiempo facticio de las cosmogonías, de los mitos, de las Historias y de las Novelas.

Supone un mundo construido, elaborado, separado, reducido a líneas significativas y no un mundo arrojado, desplegado, ofrecido. Detrás del pretérito indefinido se esconde siempre un demiurgo, dios o recitante; el mundo no es explicado cuando se lo relata, cada una de sus acciones es sólo circunstancial, y el pretérito indefinido es precisamente ese signo operatorio por medio del cual el narrador acerca el estallido de la realidad a un verbo [...] cuya única función es la de unir lo más rápidamente posible una causa y un fin.

[...]

El pasado narrativo pertenece entonces al sistema de seguridad de las Bellas-Letras. Imagen de un orden, constituye uno de los numerosos pactos formales establecidos entre el escritor y la sociedad para justificación de uno y serenidad de la otra. El pretérito indefinido *significa* una creación: es decir que la señala y la impone. Aún inmerso en el más sombrío realismo tranquiliza, porque, gracias a él, el verbo expresa un acto cerrado, definido, sustantivado, el Relato tiene un nombre, escapa al terror de una palabra sin límites: la realidad se adelgaza y se familiariza, entra en un estilo, no desborda el lenguaje...⁶²

Dejando un poco de lado la especificidad del pretérito a que se refiere Barthes y su uso en la tradición francesa, cabe resaltar la justa medida en que se puede considerar al pasado en general como el tiempo novelístico *per se*. Este tiempo verbal concede un orden implícito ya que la historia así manifiesta un proceso de codificación y de decodificación. La diégesis ha sido digerida. Asimismo introduce la importancia de la presencia y articulación de un emisor definido detrás de la narración. La seguridad que proporciona el uso del pasado se subraya estableciendo una conexión con las connotaciones semánticas que abraza la novela de adolescencia, es decir, la construcción de un ámbito espacio-temporal y sus significados que el personaje ha dejado atrás y por lo tanto debe presentarse rebasado en cierta medida. Siguiendo este planteamiento, podemos observar mejor cómo Ellis transgrede convenciones especialmente significativas para la iniciación adolescente a partir de un recurso tan evidente como la elección del tiempo verbal. Con la utilización del presente como tiempo de la narración, la iniciación de Clay instaure una primera ruptura con los usos novelísticos del género; la segunda es la elección de un narrador autodiegético (podría darse el caso de una narración en tercera

⁶² Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, pp. 36-38

persona⁶³ y en presente), que no respeta la requerida distancia temporal comúnmente necesaria para la articulación del significado correspondiente al periodo ritual.

En la novela clásica de adolescencia, el personaje tiene la ventaja que le confiere el diferenciarse de su yo-actor de la historia. Se crea una distancia entre el Yo-Narrador y el Yo-Personaje que le permite al primero recrear su intimidad adolescente. Como el narrador es el dueño único de su experiencia, el lector comparte su perspectiva y adquiere entonces un amplio rango de credibilidad respecto a la interpretación de la trama: ésta la provee el mismo narrador-héroe y, como hemos visto, el relato mismo señala esta pauta de lectura como el camino a seguir. El significado está dado en su mayoría por el texto. Es decir, la confidencialidad e intimidad que se establecen entre lector y narrador llevan al primero a creer en la palabra del segundo. Una narración en presente como la de *Less Than Zero* difiere en su relación con el lector. Por una parte, proporciona ciertas reglas del juego como los epígrafes: "This is the game that moves as you play" y "There's a feeling I get when I look to the West", que prescriben una inestabilidad frente al relato. La narración adquiere una calidad móvil, en el sentido de que involucra un "juego" que, si lo traducimos como el género de adolescencia, o la adolescencia misma, no tendrá un eje estable. Por otro lado, el texto hace hincapié en la percepción del Yo del segundo epígrafe, que puede identificarse tanto con el narrador como con el autor, lo que daría lugar a dos puntos de vista, dependiendo de hacia dónde mire el lector. Y, finalmente, se asevera en la primera escena que todo se reduce a que Clay es un muchacho que regresa a su casa por un mes y que "people are afraid to merge".

Los tres puntos mencionados -calidad móvil del relato, puntos de vista al interior y exterior de la novela, y contundente economía respecto a la trama- revelan que, mientras en la novela clásica de

⁶³ Roland Barthes identifica la utilización del pasado y de la tercera persona como recursos que proveen un rango de equilibrio y seguridad para el fenómeno literario: "Él" es una convención-tipo de la novela; como el tiempo narrativo señala y realiza el hecho novelístico; sin la tercera persona es imposible llegar a la novela, o la voluntad de destruirla. "Él" manifiesta formalmente el mito..." *Ibid.*, pp. 40-41

adolescencia se establece una comunión entre el lector y el narrador, que generalmente se identifica como un *alter ego* del autor en el modo autobiográfico de novelas del género, en *Less Than Zero* se produce un distanciamiento entre los actores del fenómeno literario. Al transgredir el tipo de narrador y del tiempo verbal de la novela de adolescencia, Ellis crea tres ámbitos independientes: primero, el del género novelístico, que es dominio del autor; segundo, el de la narración, que pertenece al héroe; y tercero, el del lector. Ellis es el enunciador -hasta el momento- de los epígrafes y Clay de la narración, a la que él mismo reduce a la premisa que hemos repetido a lo largo de este análisis. Clay es el centro de la historia y centro de su enunciación, ésta le compete sólo a él. Sin embargo, Clay se presenta casi al margen de los acontecimientos, se involucra poco en los sucesos y reflexiona a lo largo de su narración sólo en contadas ocasiones (las que puntualizaremos más adelante). El lector está así desprovisto de un asidero hermenéutico sólido al interior de la novela y navegará la mayor parte del tiempo en su propia embarcación. En *Less Than Zero* hay una separación definitiva entre autor, personaje y lector. Es quizá por esta razón que la novela ha sido objeto de controversias: el autor se deslinda de la voz de su personaje y el personaje no crea directamente una intimidad con el lector, la cual es tan cara al género de adolescencia. La posibilidad de interpretar proporcionada por la distancia temporal y/o espacial representada por el grueso de los héroes adolescentes, es imposible en la inmediatez de los acontecimientos que vive Clay. El lector se coloca entonces en su propia barrera frente a los hechos y se acentúa su capacidad para significarlos. Clay no empieza a "narrar", como tradicionalmente se esperaría de él, sino hasta después de las escenas relacionadas con Julian acercándose el fin de la novela; pero en ese momento se efectúa una sutil distorsión del constante tiempo cronológico que la historia había mantenido, lo que hace, aun así, de difícil aceptación una reconciliación entre narrador y lector.⁶⁴ Abundaremos sobre este punto,

⁶⁴ Vid. *infra*, "El cruce del umbral"

pero por el momento baste adelantar que los aspectos éticos de la novela están hábilmente diferenciados por Ellis. El autor se desprende de su personaje, de la calidad autobiográfica del género, y su visión sólo puede ser decantada retrospectivamente al recapitular las elecciones que ha hecho dentro del panorama de la historia narrada. Esta condición se sustenta en la preponderancia de un esquema general (*outline*) frente a la trama (*plot*). Recordemos que esta premisa es la que Ellis señala como definitoria de su trabajo hasta antes de *Glamorama*, y se resume en su auto-definición como *a non-narrative writer*. El autor deja todo en manos del héroe, y el héroe de igual manera y a lo largo de la narración se distancia del lector. El acto de interpretar-significar es individual, proclama *Less Than Zero*. La novela de adolescencia alcanza en Clay un rango de independencia inédito entre los actores del fenómeno literario con la utilización de recursos muy simples. Respetando la breve pero resplandeciente concesión que nos hace Clay como lectores, trataremos de centrarnos, de esta forma, en su propia perspectiva de la experiencia iniciática.

En la primera escena de *Less Than Zero* y asentando precedente sobre el relato que comienza, Clay sintetiza la diégesis de la novela: "All it comes down to is that I'm a boy... and people are afraid to merge"; lo único que faltaría para completar el argumento sería: *And I leave*. Este resumen de la historia -por demás económico-, en conjunción con la estructura discursiva derivada del mito, común a todo el género de adolescencia, hace posible configurar al héroe y al periodo ritual en cuestión. Por el contrario, si tratamos de sintetizar la historia de Huck Finn, quizá lo haríamos incluyendo ciertos antecedentes, expectativas o resultados de la trama; diríamos por ejemplo: Huckleberry Finn, el amigo de Tom Sawyer, huye de su padre, quien es alcohólico y lo golpea; viaja por el Mississippi en compañía de Jim, un esclavo negro fugitivo; ambos, a su manera, van en busca de la libertad. Algo similar sucedería con Holden Caulfield: Un muchacho internado en una clínica de rehabilitación relata la intensa experiencia que, tras ser expulsado de la escuela, lo ha conducido a este lugar y los efectos que ha tenido en él. En ambos casos, sin importar cómo se

redacte la síntesis, se manifiesta la necesidad de recurrir a elementos indispensables de la historia que las mismas novelas patentizan como tales: "quién es Huck-porqué huye-adónde se dirige" o "quién es Holden-porqué está internado-qué le ocurrió". No obstante la brevedad de los resúmenes, el lineamiento general de la diégesis de estas dos novelas se expresa y es el propio argumento el que nos conduce a crear suposiciones y expectativas sobre el tipo de historia que narran.

Si tratamos de obtener el mismo resultado, involucrar al lector, con el argumento de la historia de Clay tendríamos que relatar la propia narración: Clay regresa a su casa después de estar en otro estado a pasar las vacaciones navideñas, se encuentra con su familia y sus amigos, asiste a fiestas en las que hay consumo de sustancias tóxicas; todos viven decadentemente al borde; Clay recuerda episodios anteriores a su partida; Julian, su mejor amigo, se prostituye, Clay presencia su caída y su imposibilidad de escapar; Blair, con la que Clay mantiene una ambigua relación, le pide constantemente aclarar la situación; Clay decide irse... ¿Cuál es la razón de una historia así? *Less Than Zero* no puede sintetizarse "objetivamente". Pretender hacerlo de manera que la historia adquiriera sentido nos obliga a recurrir a una interpretación, sea ésta la del lector, del autor o del personaje; podríamos decir (en el peor de los casos): "Clay es un adolescente desubicado, pertenece a una familia disfuncional, vuelve a Los Ángeles para Navidad; se dedica a ir a fiestas y se droga todo el tiempo; la personalidad de sus amigos alcanza grados clínicos; Clay quiere 'ver lo peor' y finalmente, aparentemente por haberlo logrado, decide irse; Clay no muestra un cambio evidente". Mientras con Huck y Holden hay un rango de certidumbre que se concentra en la diégesis y hace coincidir a los actores del fenómeno literario, con Clay en definitiva, tratando de ser imparciales frente a la historia -como en los otros dos casos- tendríamos que resumir *Less Than Zero* como Clay lo hace: es la historia de un muchacho que regresa a casa y decide irse otra vez. Y si esto logra interesar, como en un círculo vicioso tendríamos entonces que narrar el relato, lo que revelaría las propias elecciones del lector y su lectura.

El lector tiene que hacer propia la experiencia de Clay. En *Less Than Zero*, se apela a la vivencialidad del lector. La diégesis pasa a segundo término y se esconde detrás de los artificios del acto narrativo en sí. Toma cuerpo entonces la definición de Ellis como *a non-narrative writer*. Paradójicamente, para una obra que se desentiende del argumento, decir la novela se convierte en la novela misma.

La estructura de *Less Than Zero* es sencilla en la superficie: está formada por escenas breves, sigue un orden cronológico estricto, incluye analepsis, diferenciadas tipográficamente, que tienden también a un orden cronológico. El corazón de la novela se encuentra en el manejo de la intensidad basada en la acumulación de motivos⁶⁵, en la repetición de un leitmotiv que se expresa en *people are afraid to merge*, el cual, es importante subrayarlo, no adquiere ningún sentido cuando intentamos integrarlo a la síntesis del argumento. Este leitmotiv nos sitúa de lleno en los márgenes, en la calidad limítrofe del rito adolescente y define una trayectoria que discursivamente se inicia con el mito y señalará la naturaleza intertextual de la novela.

TEMA Y VARIACIONES

People are afraid to merge, como leitmotiv central, se repite, se transforma, y da señales sobre la fragilidad de la condición de los personajes en *Less Than Zero*. Al abrazar toda la novela, su influencia se observa no sólo como una premisa que sugiere conclusiones, sino como coadyuvante en la configuración de los personajes y de su mundo. En su técnica de escritura, Ellis destaca la preexistencia de un esquema general de la historia a narrar, desde este punto de partida

⁶⁵ "Los motivos 'combinados entre sí – dice Tomachevski – constituyen el amazon temático de la obra', es decir, lo que él llama *argumento*: serie de acontecimientos considerados en el orden artístico, en el orden en que aparecen en la obra, lo que hoy suele llamarse *intriga* (opuesto a lo que hoy suele llamarse *fábula* y que Tomachevski llama *trama*: los mismos acontecimientos considerados en un orden cronológico, ideal establecido por el análisis)." Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 353

podemos deducir que, frente a la historia de su héroe, el autor de manera similar pudiera planear las historias individuales del resto de los personajes y las va intercalando en el discurso de Clay. Estas historias tienen la doble función de impulsar el desarrollo de la historia principal - la iniciación de Clay -, a la vez que plantean un desenvolvimiento propio. A través de referencias expresas mínimas, Clay entreteje la vida de sus pares con la suya. Clay y el resto de los personajes en la novela tienen trayectorias particulares; sin embargo, antes de llegar a su descripción, es necesario especificar ciertas estrategias a través de las cuales Ellis logra crear la uniformidad que en un primer nivel tiende a difuminar las diferencias entre ellos.

La construcción de los personajes a nivel físico es peculiar, literalmente todos son jóvenes dorados: por el color de su cabello, por lucir un bronceado impecable, por la belleza y armonía de un cuerpo ejercitado y por pertenecer al medio hollywoodense. Cuando Clay se va reencontrando con ellos surge el comentario respecto a lo diferente que luce; lo que Clay ya detecta en la primera escena al comparar su estilo de vestir junto al de Blair -"clean tight jeans and T-shirt". Esta circunstancia se verá repetida una y otra vez, por las mismas causas:

Trent looks at me and says, "You look pale."

I notice that I do, compared to Trent's deep, dark tan and most of the other people's complexions around the room. I've been in New Hampshire for four months. (14)

La uniformidad física alcanza también a los padres de Clay y en general a todos los personajes que se desenvuelven en su esfera. Eventualmente, Clay recuperará su apariencia dorada y eliminará la molestia de escuchar que necesita un bronceado. Pero las semejanzas que registra Clay no se detienen ahí, envuelven todo el estilo de vida *yuppie* de la costa oeste norteamericana: la decoración de las habitaciones (las recámaras siempre con un poster enmarcado sobre la cama), la actitud de la servidumbre, los padres permisivos o completamente ausentes, las universidades y las carreras que

estudian, la música que escuchan, autos casi de colección para el uso diario, la cotidianeidad de las compras en Beverly Hills, la concurrencia a bares exclusivos y el reventón típico de los años 80: fiestas, clubes y conciertos, la afición a las drogas y a vivir en el extremo. Podemos definir todos estos puntos compartidos por los personajes como una tendencia a la no diferenciación con el otro y producen una sensación de inercia que se impone frente a todos los acontecimientos. El efecto de homogeneidad que permea la narración de Clay se logra también por medio de la brevedad de las escenas, la preponderancia de las acciones con poca utilización de la descripción, la renuencia del narrador a la interpretación y la reproducción de diálogos.

Desde la elección de la *escena* como la forma en que relata Clay, se entra en concordancia con la utilización del presente como tiempo de la narración:

La escena es la única forma de duración que podría considerarse como isócrona; es decir, un tempo narrativo en el que se da la relación convencional de concordancia entre la historia y el discurso; la duración diegética de los sucesos es casi equivalente (o por lo menos nos da la ilusión de serlo) a su extensión textual en el discurso narrativo. La escena tiende a ser un relato más o menos detallado; con frecuencia privilegia el diálogo como la forma más dramática -y por lo tanto escénica- de la narración.⁶⁶

El diálogo como recurso que reproduce de manera más directa la realidad y el lenguaje, se emparenta así directamente con el discurso de Clay centrado en la propia sucesión de los acontecimientos. Los diálogos en *Less Than Zero* son sumamente característicos en su efecto homogeneizador, pues producen inestabilidad y confusión entre los personajes y parecen no conducir a ninguna parte; el efecto es como enfrentarnos a un tiempo perpetuamente invariable en su ritmo, que se opone a la función primaria y comunicante del acto de hablar, la cual en su lugar impondría rompimientos en el curso de la acción. Veamos un ejemplo en su totalidad:

"You are coming to Kim's party, Clay? Aren't you?" Alana asks.
 "Oh yes, Clay. You've totally got to," Kim says.

⁶⁶ Luz Aurora Pimentel, *Op. cit.*, p.48

"When is it?" I ask, knowing that Kim always throws these parties, once a week or something like that.

"Sometime near the end of next week," she tells me, though I realize that probably means tomorrow.

"I don't know who to go with," Alana says suddenly. "Oh, God, I don't know who the fuck to go with." She pauses. "I just realized that."

"What about Cliff? Weren't you going with Cliff?" asks Blair.

"I'm going out with Cliff," Kim says, looking at Blair.

"Oh, that's right," Blair says.

"Well, if you're going with Cliff, I'll go with Warren," Alana says.

"But I thought you were going out with Warren," Kim says to Blair.

I glance over at Blair.

"I was, but I'm not 'going-out' with Warren," Blair says, missing a beat.

"You were not. You fucked. You didn't 'go-out,'" Alana says.

"Whatever, whatever," Blair says, flipping through her menu, glancing over at me, then away.

"Did you sleep with Warren?" Kim asks Alana.

Alana looks at Blair and then at Kim and then at me and says, "No. I didn't." She looks back at Blair and then at Kim again. "Did you?"

"No, but I thought Cliff was sleeping with Warren," Kim says, confused for a moment.

"That might be true, but I thought Cliff was sleeping with that creepy Valley-turned-Punk, Didi Hellman," says Blair.

"Oh, that is not true. Who told you that?" Alana wants to know.

I realize for an instant that I might have slept with Didi Hellman. I also realize that I might have slept with Warren also. I don't say anything. They probably already know.

"Didi did," says Blair. "Didn't she tell you that?"

"No," Kim says. "She didn't."

"Me either," Alana says.

"Well, she told me," Blair says.

"Oh, what does she know? She lives in Calabasas for God's sakes," Alana moans.

Blair thinks about it for a moment and then says slowly, evenly, "If Cliff slept with Didi, then he must have slept with... Raoul."

"Who's Raoul?" Alana and Kim ask at the same time.

I open my menu and pretend to read it, wondering if I slept with Raoul. Name seems familiar.

"Didi's other boyfriend. She was always getting into these disgusting threesomes. They were ridiculous," Blair says, closing her menu.

"Didi is ridiculous," says Alana.

"Raoul is black, isn't he?" Kim asks after a while.

I haven't slept with Raoul.

"Yeah. Why?"

"Because I think I met him at a backstage party at The Roxy once."

"I thought he O. D.'d."

"No, no. He's really cute. He's like the best-looking black guy I think I've ever seen," Blair says.

Alana and Kim nod in agreement. I close my menu.

"But isn't he gay though?" Kim asks, looking concerned.

"Who? Cliff?" Blair asks.

"No. Raoul."

"He's bi. Bi," Blair says, and then, not to sure, "I think."

"I don't think he ever slept with Didi," says Alana.

"Well, I really don't either," Blair says.

"Then why did she go out with him?"

"She thought it was chic to have a black boyfriend," Blair says, by now bored with the subject.

"What a sleaze," Alana says, shivering in mock disgust.

The three of them stop talking and then Kim says, "I had no idea Cliff slept with Raoul."

"Cliff has slept with everyone," Alana says, and rolls her eyes up, and Kim and Blair laugh. Blair looks at me and I try to smile and then the waitress comes and takes our order.

(27-29)

El sinsentido en que termina la conversación únicamente desestabiliza la comprensión de los personajes y los regresa al punto de salida. Es evidente que probablemente todos hayan tenido sexo con todos a los que se involucra en la plática; sin embargo, evitan aceptarlo no por pudor, sino por no saber de cierto de quién se trata. Por la indiferenciación que se da con el otro, no pueden ofrecer respuestas afirmativas. La plática termina por ser ridícula. Las constantes menciones a quién es el que habla al final de la frase (*Alana, Kim or Blair say*) y algunos *gags*, como cuando se dice "Didi did", o el asentar que ella vive en "Calabasas" (un nombre que no proviene del inglés), preguntar si Raoul es negro como si fuera algo que pasaría desapercibido, o el juego con los menús con el que Blair y Clay pretenden no verse inmiscuidos en lo que se está contando, son realmente cómicos. Así también, ésta es una plática entre mujeres, *girls' talk* en la que se ve implicado Clay, quien no habla abiertamente de su bisexualidad, como seguramente no lo hacen los demás. La conversación es un ejemplo de la circularidad, del *no way out* de los diálogos en la novela y del uso del humor. Respecto al laberinto en que se encierra el lenguaje hablado citemos algunos diálogos más. El siguiente revela la incapacidad de que aunque verbalmente se exprese una necesidad frente a una situación inesperada pero verdadera, haya una contrapartida conducente a dar un giro a la acción:

When we get to his car, some friend's Ferrari, my nose is bleeding.

"I'll have to get you some Decadron or Celestone. They help swelling in blocked nasal passages," [Trent] says.

"Where do you get that?" I ask, my fingers and a piece of Kleenex, covered with snot, blood. "Where do you get that shit?"

There's a long pause and he starts the car up and says, "Are you serious?"
(156)

El habla se nos presenta como una mera articulación conductual, algo así como una bizarra cuestión de *manners* y no un vehículo para aprehender la realidad. Inclusive hay momentos en que estas mismas formas están tan codificadas que no permiten accionar, bajo un parámetro de verdad, la individualidad del hablante, como cuando Rip, el *dealer* de Clay, lo conmina a que regrese a New Hampshire:

"Well, I think you should go back," he says pocketing the money. "Don't fuck off. Don't be a bum."

"Like you?" I regret saying this. It comes out wrong.

"Like me, dude," Rip says, missing a beat. (33)

Lo que en un momento era una conversación amistosa por un "divertido" comentario al aire, completamente dentro del tono de que se había estado siguiendo, cambia repentinamente de sentido. Lo mismo sucede en el encuentro en que Clay entrega a Julian una cuantiosa cantidad de dinero supuestamente para un aborto, Julian, como veremos más adelante, representa para Clay quizá el único vestigio de una relación emotiva y leal:

"What is it really for Julian?"

Julian watches the video until it's over and then turns away and says, "Why?"

"Because that's a lot of money."

"Then why did you give it to me?" he asks, running his hand over his smooth, tan chest.

"Because you're a friend?" It comes out sounding like a question. I look down.

"Right," Julian says, his eyes going back to the television.

Another video flashes on.

Julian falls asleep.

I leave. (104)

El querer decir algo y expresarlo de distinta manera es recurrente a lo largo de la novela. En el ejemplo anterior, el interés de Clay por Julian se ve coartado por la incapacidad de exteriorizar una necesidad interior real y ésta se manifiesta en los cortos alcances en el uso de la palabra, que es sustituida por formas culturales más o menos estables, como el que uno debe dar simplemente porque hay una relación de amistad. Aunque esto sin duda es el pivote de una acción como ésta, Clay siempre se mantiene en la duda de lo que le sucede a Julian y a pesar de su profundo interés parece desconocer o desconfiar de las vías para mostrarlo.

Los diálogos también son reveladores de las condiciones del medio, a pesar de que no se haga referencia directa a éste. El diálogo que sigue se desarrolla en el bar del club The Edge, y muestra como Clay puede reparar en ciertas circunstancias particularmente esclarecedoras:

I sit at the bar alone and light another cigarette, order another drink. There's a fat girl also sitting alone at the near empty bar, trying to talk to the bartender, who, like the DJ, is also shirtless and dancing by himself, behind the bar, to the music that's pouring out of the club's sound system. The fat girl has a lot of makeup on and she's sipping a Tab with a straw and wearing purple Calvin Klein jeans and matching cowboy boots. The bartender isn't listening to her and I have this image of her, sitting alone in a room somewhere in the city, waiting for the phone to ring. The fat girl orders another Tab. From downstairs the music stops and the DJ announces that there'll be a miniskirt beach party at The Florentine Gardens in two weeks.

"It's really . . . lively tonight," the fat girl tells the bartender.

"Where?" the bartender asks.

The girl looks down embarrassed for a moment, and pays for her drink and I can barely hear her mumble, "Somewhere," and she gets up and buttons the top button on her jeans and leaves the bar and sometime, later that night, I realize I'm going to be home for two more weeks.

(108)

Esta pequeña escena muestra varios aspectos de cómo narra Clay. Él es capaz de detectar lo que contamina el patrón dorado de su medio ambiente; en este caso se trata de la chica gorda, muy maquillada, con botas y pantalones morados (aunque sean CK), que está tomando un Tab (refresco dietético, que se atreve a terminar para pedir otro), y trata

de ligarse al cantinero sin camisa. Dentro de su perspectiva, tras haber descrito la situación, Clay puede imaginar la patética escena de la gordita esperando que alguien le llame por teléfono; sin embargo, después del breve intercambio entre los dos personajes, condimentado con un humor sumamente ácido (- *"It's really . . . lively tonight," the fat girl tells the bartender. - "Where?" the bartender asks.*), algo detona en Clay que piensa ahora en que le quedan sólo dos semanas estando en casa, como si detectara la falla en lo que acaba de presenciar. Clay repara en gestos que denotan que hay algo detrás, aunque no los reelabore, como cuando asienta que Blair hojea el menú y se vuelve para verlo tratando de pasar por alto y ocultar el hecho de que ella tuvo sexo con Warren, en el primer diálogo citado. También está el cáustico humor -debido a Ellis- que se desprende al poner como fondo a la escena en The Edge, que el DJ anuncie una fiesta playera en minifalda (una contribución *totally*-retro a la moda de los ochenta), que tendrá lugar, además, en los "Jardines Florentinos", lugar que suena casi como el epítome de la belleza. Asimismo, Clay utiliza aquí un recurso que da velocidad e impacto a la narración y que le es recurrente: la concatenación de acciones, "The girl looks down embarrassed for a moment, and... and... and..."

El próximo ejemplo muestra el uso de la concatenación en un incidente nada lúdico de la historia; éste se relaciona con la trayectoria de Daniel, quien ha regresado como Clay de Camden College, y sobre el que volveremos más adelante:

I had gone with him to the emergency room at the hospital **and** had watched as they cleaned the wound **and** washed the blood off **and** started to sew in the wire until I started feeling sick **and** then I went **and** sat in the waiting room at five o'clock in the morning **and** heard The Eagles sing "New Kid in Town" **and** I wanted to come back.

(12. Las negritas son mías)

El concatenar acciones las coloca de alguna manera en el mismo nivel a pesar de su progresión. Es por eso que la conclusión, "...and I wanted to come back", pueda pasar casi desapercibida y no producir el efecto y el impacto que en realidad tiene en Clay, sino bajo la suma de otros

incidentes como éstos. La inmediatez del discurso de Clay, debido al presente de la narración, crea la prerrogativa de que cierto tipo de juicios y antecedentes se proporcionen de manera tangencial y por lo tanto sean casi imperceptibles. En relación con el ejemplo anterior veamos cómo introduce Clay este pasaje:

I bring Daniel to Blair's party that night and Daniel is wearing sunglasses and a black wool jacket and black jeans. He's also wearing black suede gloves because he cut himself badly on a piece of glass a week earlier in New Hampshire. I had gone with him to...

(12)

El lector ha sido informado de quién es Daniel por medio de la conexión aparentemente trivial que hace Clay en relación con los guantes, al margen de los códigos de la moda. En este ejemplo, de manera reveladora, también se manifiesta una brevísimo parpadeo en el tiempo de la narración: Clay narra en presente, pero en la cita indica que lleva a Daniel a la fiesta "that night". Esto puede interpretarse bien como un craso error de los editores o, en el mejor de los casos, como la expresión del juego oscilante que plantean actividades indiferenciadas, como si para Clay "that night" equivaliera a cualquier otra, lo cual no obstante lo seguiría colocando fuera del tiempo cronológico de la acción.

Existe en *Less Than Zero* una concordancia absoluta entre la elección de recursos técnicos y la historia. La homogeneidad que retratan los personajes en su apariencia y conducta y en las características de su entorno, es articulada a través de la escena y el diálogo, en el austero monólogo interior de Clay.

THE BRAT PACK *

Existen numerosos personajes que entran y salen de la escena en *Less Than Zero*. Debido al efecto al que nos hemos referido como indiferenciación frente al otro, de homogeneización, se produce la sensación de que todos los personajes (exceptuando a Julian) funcionan al mismo nivel. En cierta medida esto es cierto. La razón es que lo que denominamos trama en teoría literaria, en esta obra de Ellis no responde a los parámetros novelísticos tradicionales: "... the novel is not fully plotted – one might complain that it does consist of an endless round of parties, clubs and restaurants, with intervals grudgingly spent with family..."⁶⁷

Ellis tiene como premisa no narrar una historia, sino estimular determinada sensación en el lector. Esto lo logra a través de la repetición de motivos. No obstante las historias individuales, hasta muy adelantada la novela, los personajes, sus apariciones y mutis, funcionan a manera de textura en la narración. No importa el desarrollo individual en sí sino que todos van respondiendo a un patrón similar. De esta manera se incide en la acumulación de acciones que diferenciarán y darán personalidad a los actores de la novela conforme aumente la intensidad de las mismas. Es en la intensidad donde encontramos la significación que cada uno depositará en Clay. No obstante el recurso de homogeneización, vistos en perspectiva, los

* Durante la década de 1980 se denominó de esta manera a un grupo de jóvenes escritores entre los que se encuentran Bret Easton Ellis, Tama Janowitz y Jay McInerney (*Bright Lights, Big City* [1984] es su primera novela, la cual tiene elementos que se asemejan a los que conforman el género de adolescencia, sin embargo, el autor no alude directamente a éste). El término "brat pack" aplicado a estos escritores se refiere a su especialización en: "... 'the lifestyles of the young and naughty'. That these lifestyles might have been consciously shaped by [Ellis] and might have symbolic or philosophical implications are possibilities that were hardly considered by reviewers of [*Less Than Zero*]." Nicki Sahlin, *Op. cit.*, p.24

También se llamó así un grupo de jóvenes actores, entre ellos Demi Moore, Robert Downey Jr., Andrew McCarthy (estos últimos estelarizan la versión fílmica de *Less Than Zero*). Los actores pertenecientes al *brat pack* se reunieron en la muy popular película de la década *St. Elmo's Fire*, que relata las relaciones e iniciaciones de un grupo de amigos adolescentes.

⁶⁷ Nicki Sahlin, *Op. cit.*, p. 25

personajes no pueden ser separados de la acción que protagonizan y se identifican con ésta.

La construcción de la novela con base en un esquema general instaure premisas muy particulares que enfatizan una extrema economía al nivel de la trama. Este recurso no permite la síntesis de la historia, *All it comes down to...* Si se desprende la trayectoria individual de un personaje del lugar y el cómo se inserta su acción en la narrativa, lo que tendremos será una serie de anécdotas desvirtuadas fuera del contexto general de la novela. De poco sirve saber que Muriel está siendo devastada por la heroína, que Alana sufre una hemorragia por haber abortado o que Julian esté atrapado por sus deudas de droga.

La relevancia del papel que desempeñan los personajes está dada por su influencia en la conciencia de Clay. La novela de adolescencia se centra en la búsqueda de la identidad frente al mundo y todos los elementos de la narración se encaminan a la realización de este encuentro protagonizado por el héroe. Esta situación se subraya cuando contamos con un narrador autodiegético ya que todo está en función de su punto de vista. Pero en *Less Than Zero* no es la anécdota que pertenece a cada personaje –que además, en su mayoría, son también adolescentes y están viviendo experiencias paralelas– la que en sí desata o produce nudos en la interioridad de Clay, sino el ritmo, la regularidad, el *in crescendo* con que se van sucediendo los acontecimientos, lo cual nos lleva a visualizar la novela como un continuo: un todo que se manifiesta de principio a fin y que, paradójicamente, al ser materialmente objeto de una profunda fragmentación en su estructura (en escenas, en vidas que aparecen por momentos, en recuerdos que surgen paulatinamente, en imágenes construidas seccionadamente, etc.), al nivel de la trama no es posible de decodificar plenamente a través de partes aisladas.

La experiencia del héroe está encaminada a una elaboración de sentido para el mundo y la homogeneidad revelada por éste lleva a Clay a significarlo no por los hechos en sí, sino por la intensidad que van adquiriendo y la regularidad con que se suceden. La aventura del héroe adolescente culmina con el cruce del umbral que cierra el

periodo mítico-ritual. La muerte simbólica y el renacimiento, la epifanía del héroe, constituyen el punto climático de la novela. Si en un principio Clay asienta que: "All it comes down to is that I'm a boy coming home for a month and meeting someone whom I haven't seen in four months⁶⁸ and people are afraid to merge", la verdadera epifanía de Clay, el momento hacia el que se dirige la novela de adolescencia, se hace patente cuando dice: "I realize that [all that matters] is that I want to see the worst" (172). Esta decisión nos trae al fin una completa exteriorización de la intimidad de Clay, la que anteriormente se había dado en comentarios que fácilmente pasan desapercibidos y hace patente la transfiguración personal a la que se dirige toda la aventura de Clay. Sin embargo, para llegar a este momento Clay ha vivido en busca de la intensidad, la cual llega a su punto exacto debido al ritmo con que se suceden sus experiencias y por ende al impacto que tienen en él y en los involucrados. Ambos aspectos son indivisibles.

En el *continuum* que debemos visualizar y trazar para el análisis de *Less Than Zero* distinguiremos varias estrategias narrativas. Éstas no tienen una organización jerárquica ya que todas se encaminan a la modulación de la intensidad y coadyuvan también en la creación del enrarecido mundo de Clay, pero pueden identificarse por la forma en que elaboran la anécdota.

1. SECUENCIA⁶⁹

Por la naturaleza cronológica de la historia⁷⁰, si metodológicamente nos centramos en la trayectoria de cada uno de los personajes, todos se

⁶⁸ Aunque Clay dice esto en compañía de Blair, tras los elementos de interpretación que hemos proporcionado, *someone* puede leerse como cualquiera de los personajes.

⁶⁹ "La secuencia [...] es una unidad mayor de análisis, y comprende una serie de proposiciones cuyos nudos guardan entre sí una relación de doble implicación, de tal modo que juntos constituyen: a) un comienzo, en una situación inicial, en un 'estado de equilibrio' - dice Todorov - ; b) una realización, durante la cual la situación inicial se complica y se transforma; y c) un resultado (en una situación ya modificada, que recupera el equilibrio inicial), de un breve proceso que hace avanzar en algún sentido la acción del relato." Helena Beristáin, *Op. cit.*, p. 433

⁷⁰ Las analepsis o flashbacks, siempre diferenciadas tipológicamente y escritas en tiempo pasado, no interrumpen el flujo del tiempo presente de la historia, la conexión

desarrollan secuencialmente, es decir, todos son introducidos de nueva cuenta en la vida de Clay y alcanzarán un punto climático dentro de la narración. Sin embargo, debido a los recursos por los cuales se crea una atmósfera de indiferenciación (ya hemos mencionado la construcción física, las escenas cortas, la circularidad de los diálogos y la concatenación de acciones en la narración de Clay, que también se observa en unidades mayores como es la escena), en una primera lectura de la novela es difícil, y hasta cierto punto inconveniente, tratar de discernir las particularidades de los personajes. Su participación está de tal manera estructurada que lo que resalta es la intensidad de los hechos que van protagonizando y por ende su influencia en la conciencia de Clay. Al identificar como "secuencia" una estrategia narrativa presente en la novela se hace hincapié en una serie de acontecimientos que al ser extraídos de la diégesis manifiestan, por decirlo así, un seguimiento lógico. Tal es el caso de Julian, quien se ubica en el corazón mismo de la epifanía de Clay y protagoniza la secuencia más completa (hemos visto que Sahlin la considera incluso como una subtrama), y de Daniel, quien regresa también de New Hampshire y se irá transformando en sentido inverso a Clay, hasta dejar atrás sus intenciones de abandonar de nueva cuenta la costa oeste y verse impedido a tomar cualquier decisión. También constituyen un buen ejemplo las escenas en que Clay habla con su psiquiatra, ya que sirven como termómetro de su situación.

2. FRAGMENTACIÓN

Con fragmentación nos referimos a que varios personajes participan en el desarrollo de una misma intriga o se relacionan con un mismo motivo. Por ejemplo: Daniel menciona que Vanden, una chica con la

con la escena precedente es mínima y por su brevedad se insertan fácilmente en la novela. Esta situación produce que los flashbacks formen una entidad con un alto rango de independencia del resto del discurso como pertenecientes a brevísimos ejercicios de reflexión o memoria. Estas escenas están divididas en dos grupos: en el primero cada una es independiente, mientras que el segundo se conforma con la historia de las últimas vacaciones de Clay con sus abuelos en Palm Springs; este grupo también observa, como la novela, un orden cronológico.

que salió en New Hampshire, está embarazada y que podría practicarse un aborto; esto se traslada a Julian quien le pide dinero a Clay supuestamente para llevar a cabo uno; finalmente la que abortará es Alana.

3. PARALELISMO

El principal paralelismo dentro de la historia lo representan los mismos personajes que están expuestos a las vicisitudes del periodo adolescente y de sus propias circunstancias que son en extremo similares. Pero el paralelismo también se da en la construcción de imágenes sumamente violentas y emblemáticas de la novela como son, entre otras: a) Muriel inyectándose heroína en la fiesta de año nuevo frente a los invitados y la escena de la proyección de la película *snuff* en que dos adolescentes son violados y asesinados; en ambos casos varios personajes son testigos -entre ellos Clay y Blair- y las respuestas son una combinación de estupor y excitación; b) la historia que cuenta Daniel sobre una chica que conoce y sobre la cual quiere escribir un guión, a quien su *dealer* droga hasta la inconciencia y suele ser presa de violaciones masivas, trasladada a la realización casi idéntica, en el departamento de Rip, en la violación múltiple a una niña de doce años.

4. ACCIONES RECURRENTES

Entre las acciones recurrentes o repeticiones de la novela están las fiestas, la vida nocturna, la asistencia al cine y a los centros comerciales, el consumo de drogas, etc. Resultaría un tanto ocioso mencionarias todas. Pero hay una en particular que merece ser subrayada: observar por las ventanas y, en ocasiones, romperlas. Esta acción, aparentemente insignificante, tiende puentes hacia *The Catcher in the Rye*. Clay pertenece al Hollywood que Holden Caulfield detesta, un medio corrompido e indolente que ha prostituido a su hermano D. B. Esta pérdida para Holden se suma a la muerte prematura de su

hermano Allie, quien es presentado como un icono de pureza. Cuando Allie muere sucede lo siguiente:

I was only thirteen, and they were going to have me psychoanalyzed and all, because I broke all the windows in the garage. I don't blame them. I really don't. I slept in the garage the night he died, and I broke all the goddam windows with my fist, just for the hell of it. I even tried to break all the windows on the station wagon we had that summer, but my hand was already broken and everything by that time, and I couldn't do it. It was a very stupid thing to do, I'll admit it, but I hardly didn't even know I was doing it, and you didn't know Allie. My hand still hurts me once in a while, when it rains and all, and I can't make a real fist any more -not a tight one, I mean- but outside that I don't care much. I mean I'm not going to be a goddam surgeon or a violinist or anything *anyway*.⁷¹

Este arrebato a través del cual sale la furia y la impotencia contenida en Holden es repetido por personajes de *Less Than Zero*. Daniel lo hace en New Hampshire y Clay cuenta cómo fue que sucedió en la primera escena en que aparece éste. Las cicatrices que quedan suponen una señal. La última ocasión que Daniel interviene en la novela, Clay hace nuevamente referencia a ellas: "Before I leave I look at him lighting another joint, at the scar on his thumb and finger and feel better for some reason" (161). El párrafo en que aparece esta cita inicia así: "I walk over the window and tell him that I'm leaving in five days" (161). Tras esta aseveración, la cicatriz en Daniel y no en su propia mano resulta un alivio para Clay.

El impulso de romper las ventanas es quizá una forma de escapar del encierro en el vacío a que están sujetos los personajes. La ventana de Clay es su aventura completa, la que es nuestra ventana como lectores, como puede observarse en el siguiente ejemplo:

The New Garage [*¿otro intertexto con Holden?*] is actually a club that's in a fourstory parking lot [...] I shrug and look out an open window. From where I'm standing, I look out the window and out into the night, at the tops of buildings in the business district, dark, with an occasional lighted room somewhere near the top. There's a huge cathedral with a large almost monolithic lighted cross standing on the roof and pointing toward the moon; a moon which seems rounder and more grotesquely yellow than I remember. I look at Kim for a

⁷¹ J. D. Salinger, *Op. cit.*, pp. 38-39

moment and don't say anything [...] Dimitri, drunk and mumbling incoherently, shambles over to the two of us, and I think he's going to say something to Kim, but instead he sticks his hand through the window, getting the skin stuck on the glass, and as he tries to pull his hand away, it becomes all cut up, mutilated, and blood begins to spurt out unevenly, splashing thickly onto the glass. After taking him to some emergency room at some hospital, we go to a coffee shop on Wilshire and sit there until about four and then we go home. (139-140)

El tánatos que se manifiesta en la escena está, además de en la respuesta autodestructiva de Dimitri -que en cualquier momento podría ser la de Clay-, en la exposición simbólica que hace Clay de la ciudad. Las imágenes se transforman de los cuartos iluminados cerca del techo de los edificios del distrito mercantil, a la monolítica cruz de neón de la catedral y de ahí a una luna redondísima y grotescamente amarilla. Por analogía, hay una sustitución de símbolos, éstos se van devaluando del culto pagano a la naturaleza (la luna), a las religiones mayores (la cruz) hasta llegar a los penthouses de los edificios de negocios. Vistos en el orden en que los describe Clay, la luna adquiere el valor de la luz artificial del dinero y ella domina toda la ciudad. Es así que el desamparo de Dimitri los cobija a todos.

Podemos observar que todas las estrategias presentadas hasta el momento revelan un tipo de escritura novelesca minimalista en que múltiples recursos se encaminan a producir un efecto de uniformidad que permea todos los niveles de la historia (personajes, circunstancias, acciones). Frente a la indiferencia del mundo circundante, los hechos que va experimentando Clay se sustentan y significan, entonces, en la medida que el ritmo con que se suceden es cada vez más acelerado. Musicalmente, el ritmo está íntimamente relacionado con el ritmo cardíaco y es, en la práctica, casi inseparable de éste. El ritmo, en un principio constante, va aumentando tanto en su regularidad como en la fuerza de las imágenes, produciendo así en Clay un estado de hipertensión que propiciará su necesidad de "ver lo peor".

Metodológicamente, la novela es susceptible de dividirse en tres secciones; la primera cubre los primeros 25 días de las vacaciones de Clay, en ella se va construyendo la atmósfera de la novela, se introducen todos los personajes⁷², se desarrollan sus "historias" y se va haciendo patente el aumento de la intensidad de los acontecimientos. Esta primera sección es en la cual contundentemente se impone el proceso de homogeneización que presenta la novela, a través de los recursos técnicos a que nos hemos referido. El catalogar a la novela como una "interminable ronda de fiestas, clubs y restaurantes" podría sustentarse en que ésta es la sección más extensa y las estrategias utilizadas en ella continúan actuando hasta el final. En ella acudimos a la presentación de los patrones culturales en que se desarrollan los personajes, mismos que se repiten una y otra vez; el efecto de la repetición y acumulación de acciones es tal, que se desdibujan los perfiles personales, lo que ha llevado a una parte de la crítica a resaltar el carácter puramente documental de la obra en su totalidad. Sin embargo, esta sección culmina con varias escenas climáticas que dan finalmente "personalidad" a sus actores. El grupo de escenas a que nos referimos se inicia cuando Clay y Blair atropellan a un coyote mientras se estaba desarrollando una especie de reconciliación entre ellos:

... the coyote is stuck under the wheels and it's squealing and the car is having difficulty moving. Blair stops the car and puts it in reverse and turns the engine off. I don't want to get out of the car, but Blair's crying hysterically, her head in her lap, and I get out of the car and walk slowly over the coyote. It's lying on its side, trying to wag its tail. Its eyes are wide and frightened looking and I watch it start to die beneath the sun, blood running out of its mouth. All of its legs are smashed and its body keeps convulsing and I begin to notice the pool of blood that's forming at the head. Blair calls out to me, and I ignore her and watch the coyote. I stand there for ten minutes. No cars pass. The coyote shudders and arches its body up to three, four times and then its eyes go white. Flies start to converge, skimming over the blood and the drying film of

⁷² Inclusive Finn, quien no hace su aparición "física" hasta la secuencia de escenas que Clay comparte con Julian, es mencionado en esta sección; Clay llama por teléfono buscando a Julian y una chica con voz familiar contesta:

"All I know is that he's staying at the house in Rancho Mirage or at the house in the Colony." She stops and seems unsure. "That's all I know." There's a long pause. "Who is this? Finn?"

"Finn? No. I just need the number." (134)

the eyes. I walk back to the car and Blair drives off and when we get to her house she turns on the TV and I think she takes some Valium or some Thorazine and the two of us go to bed while "Another World" starts. (142-143)

Destaca la analogía de esta escena con la que abre la novela: Blair y Clay nuevamente en el auto de ella y aunque se presenta un leve despunte en su relación aparece repentinamente la muerte interrumpiendo su curso. El incidente con el coyote, junto con la mención al programa de televisión tienen la función de señalar el cambio que va a experimentar la narración. Cuando Clay asienta que "Otro Mundo comienza", inicia el descenso a la obscuridad que conducirá a Clay a decidirse por ver lo peor. Tras esta escena viene la serie con que culmina esta primera sección de la novela:

1. La última escena en que Clay está con su padre: "My father asks me if I'm looking forward to going back to New Hampshire and I look at him and tell him yes." (145)

2. La analepsis o flashback en que un director de cine cuenta la historia de un *stuntman* que tropieza, cae de cabeza y se mata; el doble era un chico de dieciocho años, la misma edad de Clay en el tiempo presente de la narración, lo que lleva a considerar que existe una fuerte identificación de Clay con la muerte de ese otro adolescente:

"What was his name? What was the kid's name?"

There was a long silence and I could only feel the desert breeze and sound of the Jacuzzi heating and the pool draining and Frank Sinatra singing "Summer Wind" and I prayed that the director remembered the name. For some reason it seemed very important to me. I wanted very badly for the director to say the name. The director opened his mouth and said, "I forgot." (145)

3. El cierre del incidente en que Muriel se inyecta heroína en la fiesta de año nuevo, el cual tiene como imagen muy importante el chaleco de Clay:

The vest is just a gray-and-white argyle, one of the triangles dark red.

"It looks as if you got stabbed or something. Please let me wear it," Muriel pleads, touching the vest.

I smile and look at her and then realize that she's totally serious and I'm too tired to say no so I pull it off and hand it to her and she puts it on, laughing. "I'll give it back, I'll give it back, don't worry." (82)

Quando Clay regresa a recoger su chaleco se presenta una continuidad directa con su escena temáticamente antecedente, sin embargo esta conclusión tiene como personaje central a Kim, quien generalmente hace una dupla con Muriel. La escena termina con un diálogo en el que Kim y Clay se presionan uno al otro y no llegan a ningún lado, como sucede con los diálogos de la novela:

We walk into her room. There's only a big mattress on the floor and a huge, expensive stereo that takes up an entire wall and a poster of Peter Gabriel and a pile of clothes in the corner. There are also the pictures that were taken at her New Year's Eve party tacked up over the mattress. I see one of Muriel shooting up, wearing my vest, me watching. Another of me standing in the living room only wearing a T-shirt and my jeans and trying to open a bottle of champagne, looking totally out of it. Another of Blair lighting a cigarette. One of Spit, wasted, beneath the flag. From outside, Muriel screams and Dimitri keeps trying to play the guitar.

"What have you been doing?" I ask.

"What have you been doing?" she asks back.

I don't say anything.

She looks up, bewildered. "Come on, Clay, tell me." She looks through the pile of clothes. "You must do something."

"Oh, I don't know."

"What do you do?" she asks.

"Things, I guess." I sit on the mattress.

"Like what?"

"I don't know. Things." My voice breaks and for a moment I think about the coyote and I think that I'm going to cry, but it passes and I just want to get my vest and get out of here.

"For instance?"

"What's your mom doing?"

"Narrating a documentary about teenage spastics. What do you do, Clay?"

Someone's written the alphabet, maybe Spit or Jeff or Dimitri, on her wall. I try to concentrate on that, but notice that most of the letters aren't in order and so I ask, "What else is your mom doing?"

"She is going to do this movie in Hawaii. What do you do?"

"Have you spoken to her?"

"Don't ask about my mother."

"Why not?"

She finds the vest. "Here."

"Why not?"
 "What do you do?" she asks, holding out the vest.
 "What do you do?"
 "What do you do?" she asks, her voice shaking. "Don't ask me, please.
 Okay, Clay?"
 "Why not?"
 She sits on the mattress after I get up. Muriel screams.
 "Because... I don't know," she sighs.
 I look at her and don't feel anything and walk out with my vest. (148-149)

4. La escena, emblemática de la novela, de la película *snuff* en que dos niños son violados y asesinados.⁷³

5. La escena en que Clay sangra por la nariz frente a la incredulidad de Trent⁷⁴.

6. La hemorragia de Alana en casa de Clay, que resume las escenas relacionadas con el aborto; en esta escena se vuelve a hacer patente la incapacidad de comunicación y de emotividad:

... I tell her to come over here, sit down, and she thinks I want to hug her or something and she comes over to me and puts her arms around my back and says something like "I think we've all lost some sort of feeling."

"Was it Julian's?" I ask, tensing up.

"Julian's? No. It wasn't," she says. "You don't know him." (157-158)

Como en otras ocasiones, los personajes no miden la gravedad de la situación y actúan bajo patrones de cortesía en cuyos silencios quizá vean una especie de vía para no abandonar por completo lo que definitivamente no pueden articular en palabras:

When we get back to my house [after breakfast], she gets out of the car and says, "Thank you."

"What for?" I ask.

"I don't know," she says after a while.

⁷³ Esta escena es una de las primeras en la literatura que pone al descubierto el mercado negro de pornografía "real" iniciado en los años 70 y que paulatinamente fue adquiriendo grados mayores de violencia hasta llegar al asesinato. La versión *ultra-soft* de esta comercialización de la "realidad" quizá sean en nuestros días los *reality shows*.

⁷⁴ *Vid. supra*, "Tema y variaciones", p. 99

She gets into her car and drives off.

When I flush the toilet in my bathroom, it becomes stopped up with Kleenex, and blood clouds the water and I put down the lid, because there's nothing else for me to do.

(158)

7. La despedida con Daniel -de la que ya hemos hecho mención- en la cual Clay lo describe como "más joven de como lo recuerdo en New Hampshire", como si Daniel hubiera retrocedido en el tiempo, a la niñez quizá, y en la que se definen las rutas opuestas que toman dos personajes que inician prácticamente de la misma manera; asimismo, se presenta nuevamente el motivo de mirar por las ventanas:

He stops playing "Megamania" and puts in a new cassette, "Donkey Kong." "I don't think I'm going back to school," he says. "To New Hampshire."

After a while I ask him why.

"I don't know." He stops, lights the joint again. "It doesn't seem like I've ever been there." He shrugs, sucks in on the joint. "It seems like I've been here forever."

He hands it to me. I shake my head, no.

[...]

I tell him, "I think you should come back."

"I really don't see the point," Daniel says, not taking his eyes off the screen and I begin to wonder what the point was, if we ever knew. Daniel gets up finally and turns the television off and then looks out the window. (160-161)

8. La última prueba de la mediocridad e indolencia del psiquiatra de Clay, quien se ha dedicado a hablar de sí mismo y a ignorarlo a él:

He gets up and walks across the room and straightens a framed cover of a Rolling Stone with Elvis Costello on the cover and the words "Elvis Costello Repents" in large white letters. I wait for him to ask me the question.

"Like him? Did you see him at the Amphitheater? Yeah? He's in Europe now, I guess. At least that's what I heard on MTV. Like the last album?"

"What about me?"

"What about you?"

"What about me?"

"You'll be fine."

"I don't know," I say. "I don't think so."

"Let's talk about something else."

"What about me?" I scream, choking.

"Come on, Clay," the psychiatrist says. "Don't be so . . . mundane." (123)

Clay da por terminadas sus sesiones de terapia, llama desde un teléfono público en Beverly Hills y le dice al psiquiatra que no asistirá más y que piensa que en realidad no lo está ayudando:

"I won't be seeing you anymore, I think."
 "I think I'm going to call your mother."
 "Go ahead. I really don't care. But I'm not coming back, okay?"
 "Well, Clay. I don't know what to say and I know it's been difficult. Hey, man, we all have-"
 "Go fuck yourself." (162)

Y, finalmente, 9. La conclusión de la serie de analepsis o flashbacks sobre las últimas vacaciones de Clay pasadas en familia (de la cual se incluyen cuatro escenas a partir del incidente del coyote), que se cierra con la muerte su abuela:

My grandmother died two months later in a large high bed in an empty hospital room on the outskirts of the desert.

Since that summer, I have remembered my grandmother in a number of ways. I remember playing cards with her and sitting on her lap in airplanes, and the way she slowly turned away from my grandfather at one of my grandfather's parties at one of his hotels when he tried to kiss her. And I remember her staying at the Bel Air Hotel and giving me pink and green mints, and at La Scala, late at night, sipping red wine, and humming "On the Sunny Side of the Street" to herself.

(163)

Resalta en estas escenas que culminan lo que hemos identificado como una primera sección de la novela el abandono, el vacío y la presencia constante de la muerte de que van siendo presa los personajes. Poco más de tres cuartas partes de la novela, escena tras escena, están dedicadas a colocar a Clay en posición de reaccionar y tomar una decisión. El patrón documental identificado por la crítica, la observación hasta cierto punto glacial con que Clay ha estado narrando, darán lugar ahora a un sutil cambio de tono en la novela que tras los numerosos sucesos relatados se centrarán en el único personaje anunciado de *Less Than Zero*: Julian.

La segunda sección incluye todas las escenas de la travesía de Clay por el inframundo de la prostitución y las drogas en que vive Julian. Pero si bien es cierto que la historia de Julian es la que verdaderamente conmueve y cimbra a Clay, y la que ha estado latente desde el inicio de la novela -recién llegado a casa Clay dice: “[There’s] also a message that Julian called [...] I pick up the phone and call Julian, amazed that I actually can remember his number, but there’s no answer.” (11)-, con anterioridad Clay ha dado ya muestras del efecto que le produce el mundo al que ha regresado y su posición frente a él. Estas posturas y juicios de Clay se han dado de manera tangencial por lo que pueden pasar desapercibidos. Comúnmente están fusionados con lo que con anterioridad hemos denominado mensajes o señales, cuyos tipos son los siguientes:

A. Frases debidas a otros personajes: “People are afraid to merge on freeways in Los Angeles” – Blair; “I wonder if he’s for sale” – una de las hermanas de Clay; “You’re a beautiful boy, and here, that’s all that matters” – el cliente de Julian, etc.

B. Letras de canciones: “*Straight into darkness, we went straight into darkness, out over that line, yeah straight into darkness, straight into night...*” (48); “*I don’t know where to go / I don’t know what to do / I don’t know where to go / I don’t know what to do / Tell me. Tell me...*” (112); “*I wanna be worlds away / I know things will be okay when I get worlds away.*” (198)

C. Nombres de bares: *The Wire*, *Nowhere Club*, *Land’s End*, *The Edge*, *The Amphitheater*, etc.; grupos de rock ‘n roll: *Fear*, *The Human League*, etc.; programas de televisión y películas: *Another World*, *The Twilight Zone*, *Invasion of the Body Snatchers*, etc.; placas de automóviles: *DECLINE*, *GABSTOY*, etc.; y, de suma importancia en la novela, el anuncio espectacular en Sunset Blvd.: *Disappear Here*; etc.

D. Frases escritas⁷⁵: “... a card that says ‘Fuck Christmas’ on it. I open it and it says “Let’s Fuck Christmas Together” on the inside...” (11);

⁷⁵ Este tipo de mensaje es especialmente revelador. Sobreentendiendo que han sido escritos por adolescentes, dentro de las convenciones pertenecientes al género que nos ocupa hemos visto que la cercanía de los héroes con la escritura conduce

"Above the sink, on the mirror, someone's written in big black letters 'Gloom Rules.' " (107); "Someone's written 'Help Me' over and over in red crayon on the table in a childish scrawl and there are little curlicues on the e's in *me*, and phone numbers written around the twenty "Help Me" 's and a lot of unreadable writing around the telephone numbers and the two red words stick out even more." (120); "And below the jokes: 'Julian gives great head. And is dead.' "(137), etc.

Debido a que Clay narra en presente y en conjunción con su personalidad - siempre marca distancia con los acontecimientos -, la posibilidad de que dote y exprese el significado de las experiencias de su periodo iniciático disminuye considerablemente. Hemos subrayado que la distancia en el tiempo es un factor decisivo en la significación de la adolescencia en las novelas pertenecientes al género, sobre todo porque el héroe narra una etapa de crisis vitales en la relación de su yo con el medio social y, evidentemente, consigo mismo. La manera indirecta en que Clay sugiere cuál es su estado emocional y su perspectiva de lo que le rodea y sucede está justificada en parte por el tiempo del discurso y por su propia conformación como personaje. Al no haber una reelaboración posterior de lo sucedido, se desdibuja la relación directa y la identificación entre lector y héroe debida a los modelos anteriores de novela de adolescencia, como ya habíamos adelantado. Pero Clay, en la medida de su circunstancia, va significando su mundo y da indicios sobre ello. Frente a una situación dada, Clay recurre a las señales que están a mano o que han quedado en su mente y las entretreje con la experiencia acaecida, es así que el suyo es un mensaje cifrado, fuertemente cimentado en la realidad exterior pero que, en unión con su individualidad, permite atisbar cómo percibe interiormente.⁷⁶ Un ejemplo de cómo sucede esto se da en la

directamente a la significación de su mundo y del periodo iniciático. El que Clay se detenga en ellos y la misma calidad de los mensajes nos habla de la dificultad o hasta la imposibilidad de resignificar individualmente su situación y su entorno.

⁷⁶ Existen numerosos ejemplos con los elementos que apuntamos en los cuales se alcanza a distinguir un doble significado, por ejemplo: "...Fear's supposed to play tonight."(79) o "We never get to Nowhere Club"(99). En el primer caso "Fear" es un cantante, pero su nombre se conecta con la escena que está por venir en la que Muriel se inyecta heroína; el segundo ejemplo si se evita el especificar que "Nowhere" es un club tenemos un destello de la condición de los personajes. Quizá uno de los

cena de navidad, en compañía de su familia, y ante el aburrimiento de cumplir con una tradición que aparece como vacía, Clay se deja ver:

I think about Blair alone in her bed stroking that stupid black cat and the billboard that says, "Disappear Here" and Julian's eyes and wonder if he's for sale and people are afraid to merge and the way the pool at night looks, the lighted water, glowing in the backyard.
(66)

En esta breve cita Clay muestra su lado melancólico, piensa en sus amigos e intuye lo que pasa con ellos, aunque no lo exprese abiertamente: Blair sola y él desapareciendo como su constante (*Disappear Here*), el amor por su mejor amigo quien se ha vuelto inasible (*I wonder if he's for sale*), y él mismo en un lugar donde no quiere estar, solo también; Clay visualiza el agua - símbolo de vida - brillante, pero abandonada. Clay vive en la pérdida y en el no pertenecer.

Clay narra su historia sí con crudeza y violencia la mayoría de las veces pero logra momentos a lo largo de la novela, que aun conservando estos factores, están plenos de un oscuro lirismo, como la siguiente escena que describe su aislamiento:

My dreams start out calmly. I'll be younger and walking home from school and the day will be overcast, clouds gray and white and some of them purple. Then it'll start to rain and I'll begin to run. After running through all this falling water for what seems to be a really long time, I'll suddenly trip into mud and fall flat on the ground and because the earth's so wet, I start to sink, and the mud fills my mouth and I start to swallow it and then it goes up through my

casos más claros de esta manera en que Clay percibe y comunica es el siguiente: "After dinner we share a joint in the car as we drive out to Malibu to buy a couple of grams of coke from some guy named Dead. I'm sitting in the small back seat of Rip's car and I thought that Rip had said, 'We're going to meet someone called Ed.' But when Spin said, 'How do you know Dead is gonna be around?' and Rip said, 'Because Dead is always around,' I realized what the name was." (127) La manera en que *Less Than Zero* propone juegos de significados ha producido comentarios críticos como éste: "Despite Ellis shrewdly understated style, the metaphors frequently scream out at us." David Lehman, "Books", p. 70. Creo que más que crear metáforas, Ellis está construyendo un mundo que se conforma de nombres que resaltan su agresividad; no hay una intención poética como tal, sino desnudez en los recursos que proporciona el lenguaje y que finalmente están en concordancia con el tipo de percepción del narrador.

nose and finally into my eyes, and I don't wake up until I'm completely underground.

It begins to rain in L. A. I read about the houses falling, slipping down the hills in the middle of the night and I stay up all night, usually wired on coke, until early morning to make sure nothing happens to our house. Then I go into the damp, humid morning and get the paper, read the film section and try to ignore the rain.

Nothing much happens during the days it rains. One of my sisters buys a fish and puts it in the Jacuzzi and the heat and chlorine kill it. I get these strange phone calls. Someone calls, usually late at night, and on my number, and when I answer the phone, the person on the other end doesn't say anything for three minutes. I keep count. Then I'll hear a sigh and the person hangs up. The street light on Sunset get short-circuited, so a yellow light will be flashing at an intersection and then a green one will blink on for a couple of seconds, followed by the yellow and then the red and green lights will start to shine at the same time.

I get a message that Trent stopped by. He was wearing a really expensive suit, my sisters said, and driving someone else's Mercedes. "Friend of mine's," Trent told them. He also told them to tell me that Scott O. D.'d. I don't know who Scott is. It keeps raining. And that night, after I get three of the weird phone calls, I break a glass by throwing it against the wall. No one comes in to see what the sound was. Then I lie on the bed, awake, take twenty milligrams of Valium to come off the coke, but it doesn't get me to sleep. I turn MTV off and the radio on, but KNAC won't come in so I turn the radio off and stare out across the Valley and look at the canvas of neon and fluorescent lights lying beneath the purple night sky and I stand there, nude, by the window, watching the clouds pass and then lie on my bed and try to remember how many days I've been home and then I get up and pace the room and light another cigarette and then the phone will ring. This is how the nights are when it rains. (114-115)

Esta escena es particular dentro de la novela y entra en relación con momentos de las analepsis, con la escena en que Clay regresa a su escuela primaria y con ciertos recuerdos sobre Julian y Blair. Normalmente Clay se expone en unas cuantas frases, pero aquí hace un ejercicio de introspección. Esta reflexión inicia como una descripción de su intimidad al referirse a sus sueños (*My dreams start out calmly*), y transita desde esta serie de imágenes simbólicas hasta un ámbito completamente cotidiano (*This is how the nights are when it rains*), creando un tiempo pausado e indefinido: no es sólo una noche, sino las noches cuando llueve. Entre estos dos puntos sombreados por el *ennui* en que vive Clay, él se da tiempo de reparar en los colores del cielo y la ciudad, en los ritmos con que fluctúan. Demuestra sus interés por el bienestar de su familia (*I stay up all night, usually wired on coke, until*

early morning to make sure nothing happens to our house). Se refiere al autor de las llamadas anónimas como "the person on the other end" y no descalifica lo que hace. Se detiene en Scott, aunque no lo conoce (*It keeps raining*). Descarga su soledad en el vaso lanzado contra la pared y nos permite verlo desnudo, frente a la ventana, viendo las nubes pasar y recibiendo llamadas sin remitente.

El sueño de Clay representa una muerte simbólica a nivel inconsciente, el deceso que en la realidad novelística es el objetivo principal del periodo mítico-ritual adolescente. La muerte del adolescente que se hace sentir a través del sueño de Clay, en las historias que escucha, los recortes de periódico que colecciona sobre trágicos asesinatos o en los fatales accidentes que presencia, será llevada a término en compañía de Julian. En esta segunda sección confluyen todos los elementos narrativos y simbólicos propios de la tradición de la novela de adolescencia en general, y de la realización particular que hace Bret Easton Ellis.

JULIAN

En una primera lectura de la novela, Julian es el personaje a quien el lector puede seguir fácilmente de principio a fin. Clay está pendiente de él desde el primer momento: se asombra por recordar su número telefónico, pregunta por él en la fiesta navideña de Blair, lo ve brevemente en otra fiesta, mantienen una breve plática en Café Casino en la que Clay le dice que lo ha extrañado -lo que no sucede con ninguno de los otros personajes- y tiene algunos recuerdos sobre él, recurrentemente el de ambos jugando fútbol: "And then I remember Julian in fifth grade playing soccer with me after school and then him and Trent and me going to Magic Mountain the next day on Julian's eleventh birthday." (93) El que Clay mencione específicamente la fecha, "al día siguiente del onceavo cumpleaños de Julian", es un

indicio más de la importancia que éste tiene para él. La memoria regresa cuando están ambos en la oficina de Finn, el jefe de Julian: "I look over at Julian and the image of sports club after school in fifth grade comes back to me." (170), y en la habitación del hotel Saint Marquis: "An image of Julian in fifth grade, kicking a soccer ball across a green field." (175) La amistad que une a Clay y Julian tiene fuertes ecos de otras obras clave de la literatura norteamericana: Natty Bumppo y el jefe mohicano amigo en *The Last of the Mohicans* de James Fenimore Cooper; Ishmael, el joven marinero, y Queequeg, el arponero polinesio, en *Moby Dick* de Herman Melville; y pertenecientes al género de adolescencia, obviamente encontramos a Huck Finn y Jim en la obra de Twain; Ike McCaslin y Sam Fathers, mitad indio y mitad negro, en *The Bear* de Faulkner; Joel Knox y los ambiguos personajes Idabel y el primo Randolph, en *Other Voices, Other Rooms* de Capote; y Gene y Phineas, en *A Separate Peace* de Knowles, ejemplos a los que ya nos hemos referido.⁷⁷

La relación que entablan cada par de personajes tiene sus propios matices, pero en general hay un altísimo grado de identificación y complementariedad -uno posee lo que no tiene el otro-, lo que da lugar a una intensa manifestación del amor entre amigos. En el caso de la novela de Knowles, Gene y Phineas inician su amistad durante "Summer Session", un periodo intermedio entre cursos regulares. Sus personalidades son contrastantes, "Gene was a lonely, introverted intellectual. Phineas was a handsome, taunting, daredevil athlete", se lee en la contraportada de la novela. Ambos se complementan. Tras el fatal accidente en que Phineas, o Finny, queda incapacitado para los deportes (del que Gene se siente culpable), los dos deciden volverse

⁷⁷ En la novela de adolescencia europea contamos con Emil Sinclair y Max Demian, en la obra de Hesse, y yendo a las raíces del género en la obra de Goethe están Werther y Guillermo, a quien está dirigida la correspondencia que da cuerpo a la novela y que inicia así: "¡Cuánto me alegro de haber partido! ¡Ay, amigo mío, lo que es el corazón del hombre! ¡Alejarme de ti, a quien tanto quiero, de quien era inseparable, y sentirme dichoso! Sé que me lo perdonas. No parece sino que el destino me haya puesto en contacto con mis otros amigos, con el exclusivo fin de angustiar mi corazón." J. W. Goethe, *Op. cit.*, p.17



Julian y Clay

(Robert Downey Jr. y Andrew McCarthy)

en el film *Less Than Zero* de Marek Kaniévski [1987]

fuerzas en lo que antes pertenecía al ámbito de su amigo. Han llegado a depender tanto de la figura del otro que intentan recuperar lo perdido intercambiando roles: Gene se esfuerza en los deportes y Finny en la academia; ésta es una medida de supervivencia para seguir conservando el idílico equilibrio entre ambos. Veamos el siguiente ejemplo en que Gene describe a Finny, aun después del accidente:

As I had to do whenever I glimpsed this river⁷⁸, I thought of Phineas. Not of the tree and pain, but one of his favorite tricks, Phineas in exaltation, balancing on one foot on the prow of a canoe like a river god, his raised arms invoking the air to support him, face transfigured, body a complex set of balances and compensations, each muscle aligned in perfection with all the others to maintain this supreme fantasy of achievement, his skin glowing from immersions, his whole body hanging between river and sky as though he had transcended gravity and might by gently pushing upward with his foot glide a little way higher and remain suspended in space, encompassing all the glory of the summer and offering it to the sky.⁷⁹

⁷⁸ Es importante el que Gene relacione a Finny con el río por las connotaciones simbólicas que éste tiene. *Vid. supra*, p. 84. En esta novela se llegará a conocer la existencia de otro río sustancialmente opuesto al que evoca a Finny, lo que hace que la función simbólica, al ser seccionada, se haga evidente en sus sentidos entre vida y muerte.

⁷⁹ John Knowles, *Op. cit.*, p. 67

Finny no es menos que un semidios. En él, Gene ve la posibilidad de unión entre la tierra y el cielo, un estado ideal, Finny es vida y perfección. El enamoramiento entre adolescentes -que a estas alturas ya debería de haber sido digerido por todos⁸⁰- es común y en este ejemplo adquiere connotaciones pastorales que están en relación directa con la tradición grecolatina, presente también en el nombre de "Phineas". Entre las funciones literarias de una relación de amor como ésta se cuenta la creación de una dualidad de la que el héroe aprende y que impulsará su transfiguración. A nivel del análisis psicológico del mito, Joseph Campbell establece:

El héroe, ya sea dios o diosa, hombre o mujer, la figura en el mito o la persona que sueña, descubre y asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes, sino una sola carne.⁸¹

Campbell habla de los antagonistas o de las figuras amenazantes que se oponen al héroe. En la pareja Gene-Phineas su posición como contrarios no produce malestar, sino gozo. El reconocimiento que ambos hacen de la naturaleza del otro los lleva a descubrir sus propias capacidades y los une aun con más fuerza, sin necesidad de forzar una relación abiertamente homosexual. La figura del amigo entrañable para el héroe implica una vía para su autoconocimiento y la instauración de su Yo. Lo que resulta peculiar es que, como en el mito, la superación de las pruebas del héroe adolescente impliquen la aniquilación del que era su espejo, su imagen complementaria. Tras la muerte de Finny, Gene dice:

⁸⁰ Es increíble el escándalo de medios que provocó en nuestro país la más reciente y célebre realización cinematográfica en este sentido -la única mexicana- en que dos actores representando a adolescentes llegan a un encuentro homosexual entre ellos: *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón.

⁸¹ Joseph Campbell, *Op. cit.*, p. 97. Para complementar esta aseveración, Campbell cita a James Joyce en *Finnegans Wake*: "Equals of opposites, evolved by a one-same power of nature or of spirit, as the sole condition and means of its himundher manifestation and polarised for reunion by the symphysis of their antipathies."

I did not cry then or ever about Finny. I did not cry even when I stood watching him being lowered into his family's strait-laced burial ground outside of Boston. I could not escape a feeling that this was my own funeral, and you do not cry in that case.⁸²

Es revelador observar cómo una relación amistosa sin parangón se resuelve con la pérdida, inclusive física, del otro. Esta es una constante que encontraremos a lo largo de la tradición de la novela de adolescencia, veamos algunos ejemplos: al tomar Huckleberry Finn la decisión de irse a "the territory", se desliga por completo de Jim; Sam Fathers muere, culminando así la paternidad espiritual de Ike; Joel escapa de Skully's Landing, dejando atrás a Randolph: "... unafraid, not hesitating, he paused only at the garden's edge where, as though he'd forgotten something, he stopped and looked back at the bloomless, descending blue, at the boy he had left behind."⁸³ Es por y a través de los singulares personajes co-protagonistas que el héroe alcanza su completa individuación.

En relación con *The Catcher in the Rye*, Holden cuenta con sus hermanos Allie -muerto ya en el tiempo de la narración- y D. B. -a quien de alguna manera da por perdido-, pero cuando se escabulle en casa a su regreso a Nueva York para ver a su hermana pequeña Phoebe, ésta lo cuestiona asegurándole que no hay nada en verdad que a él le guste: "You don't like anything that's happening."⁸⁴ Holden hace un esfuerzo y menciona dos cosas que vienen a su mente: un par de monjas pidiendo dinero para la beneficencia y la historia de un chico que fue su compañero de escuela. La historia de James Castle cuenta la lucha por la conservación de la entereza y la honestidad, bastiones de la batalla propia de Holden:

There was this one boy at Elkton Hills, named James Castle, that wouldn't take back something he said about this very conceited boy, Phil Stabile. James Castle called him a very conceited guy, and one of Stabile's lousy

⁸² John Knowles, *Op. cit.*, p. 186

⁸³ Truman Capote, *Op. cit.*, p. 173

⁸⁴ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 169

friends went and squealed on him to Stabile. So Stabile, with about six other dirty bastards, went down to James Castle's room and went in and locked the goddam door and tried to make him take back what he said, but he wouldn't do it. So they started in on him. I won't even tell you what they did to him -it's too repulsive- but he *still* wouldn't take it back, old James Castle. And you should've seen him. He was a skinny little weak-looking guy, with wrists about as big as pencils. Finally, what he did, instead of taking back what he said, he jumped out the window. I was in the *shower* and all, and even I could hear him land outside. But I just thought something fell out the window, a radio or a desk or something, not a *boy* or anything. Then I heard everybody running through the corridor and down the stairs, so I put on my bathrobe and I ran downstairs too, and there was old James Castle laying right on the stone steps and all. He was dead, and his teeth, and blood, were all over the place, and nobody would even go near him. He had on this turtleneck sweater I'd lent him. All they did with the guys that were in the room with him was expel them. They didn't even go to jail.⁸⁵

Desde el nombre James *Castle*, se nos subraya el papel aristocrático y heroico del muchacho que defiende sus convicciones, en oposición a Phil *Stabile*. El apellido de este último sería una forma derivada del adjetivo *stable* o del sustantivo *stability*, lo que denota una personalidad burguesa acorde con los cánones sociales, y corruptos, que Holden rechaza tajantemente. Phil reúne todas las características de quienes Holden menosprecia: "the phonyes". Holden ni siquiera tenía una relación cercana con James Castle que fuera más allá de haberle prestado su sweater de cuello de tortuga. Un indicio más de cómo James Castle funciona como un *alter ego*, y por lo tanto se adelanta metafóricamente a la propia caída que está experimentando Holden, se revela también en que Caulfield sigue inmediatamente después de él en la lista: "All I knew about him was that his name was always right ahead of me at roll call. Cable, R., Cabel, W., Castle, Caulfield - I can still remember it. If you want to know the truth, I almost didn't *lend* him my sweater. Just because I didn't know him too well."⁸⁶ Holden con anterioridad ha mencionado su tendencia suicida al pensar en lanzarse por la ventana, tras el episodio con el padrote y la prostituta en el hotel de Nueva York:

⁸⁵ *Ibid.*, p. 170

⁸⁶ *Ibid.*, p. 171

I stayed in the bathroom for about an hour, taking a bath and all. Then I got back in bed. It took me quite a while to get to sleep – I wasn't even tired – but finally did. What I really felt like, though, was committing suicide. I felt like jumping out the window. I probably would've done it, too, if I'd been sure somebody'd cover me up as soon as I landed. I didn't want a bunch of stupid rubbernecks looking at me when I was all gory.⁸⁷

La muerte espiritual o simbólica que está sufriendo Holden es de la misma naturaleza que la de Clay, vive el rito adolescente, y las formas circunstanciales en que se va manifestando se encuentran en la percepción de la muerte real de otros: Holden narra la anécdota de James, su propia iniciativa de tirarse por la ventana - de cómo las ha roto al sentirse desvalido - e inclusive su profesor, Mr. Antolini, le habla de: "This fall I think you're riding for – it's a special kind of fall, a horrible kind."⁸⁸; Clay observa por las ventanas, es testigo de cómo otros las rompen y también se encamina a su propia caída. El "tocar fondo" o "to hit the bottom" lo hacen los héroes adolescentes en compañía de sus pares. Recordemos también la decisión de Huck de irse al infierno por no entregar a Jim. No es casualidad que Julian sea tan esperado por Clay e inclusive por el lector. La prueba, en sentido mítico, que ha de sobrepasar el héroe y lo conducirá a su individuación, se debe en gran parte a ese yo que lo acompaña, a ese ser en quien deposita gran parte de su interioridad.

Después de los momentos climáticos de algunos personajes que metodológicamente cierran lo que hemos identificado como la primera sección de la novela, inicia una segunda que se desarrolla a través de Julian. Ésta se abre con Clay recorriendo su escuela primaria y recordando el pasado; Julian es el personaje, junto con Blair, que identifica con ese tiempo que representa el orden anterior. Esta escena es una actualización consciente del tiempo perdido:

I find myself standing at the gates of my elementary school. I don't remember the grass and flowers, bougainvillea I think, being there when I attended; and the asphalt that was near the administration building has been replaced by trees and the dead trees that used to hang limply over the fence near the security booth are not dead anymore; the entire parking lot has been repaved

⁸⁷ *Ibid.*, p. 104

⁸⁸ *Ibid.*, p. 185

smoothly with new, black asphalt. I also don't remember a big yellow sign that reads: "Warning. Keep Out. Guard Dogs On Duty" which hangs from the entrance gate, which is visible from my car, parked in the street outside the school. Since classes are over for the day, I decide to walk through the school. (163)

La descripción de Clay hace patente el paso del tiempo y el nacimiento de una nueva etapa, hay árboles que han substituido a los que ya estaban muertos. El árbol⁸⁹ es símbolo de la renovación constante, de la unión entre los diferentes niveles del cosmos, del ciclo de la vida.⁹⁰ En la visita de Clay, entre las imágenes que le salen al paso y entre las cuales trata de reconocerse, reflexiona:

I don't think that anyone else who went to the school drives by or gets out and looks around, since I've never seen anyone I remember. One day I saw a boy I had gone to school with, maybe first grade, standing by the fence, alone, fingers gripping the steel wire and staring off into the distance and I told myself that the guy must live close by or something and that was why he was standing alone, like me. (164)

Podemos inferir que no es la primera vez que Clay regresa a su escuela (*I've never seen anyone I remember*) y transmite la imagen de un muchacho que comparte su tal vez inconsciente necesidad de recuperar el pasado (*...that was why he was standing alone, like me*),

⁸⁹ "Símbolo de la vida en perpetua evolución [...] sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas.

El árbol pone así en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Reptiles se arrastran entre sus raíces; aves vuelan por su ramaje: pone en relación el mundo cósmico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento." Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 118

⁹⁰ En la novela de Knowles, el árbol del cual saltan Gene y Finny es punto central durante la novela, y guarda este mismo significado simbólico; es una de las cosas por las cuales Gene regresa a Devon, verlo es una reafirmación de ese tiempo que fue y ya no es más: "The tree was not only stripped by the cold season, it seemed weary from age, enfeebled, dry. I was thankful, very thankful that I had seen it. So the more things remain the same, the more they change after all -*plus c'est la même chose, plus ça change*. Nothing endures, not a tree, not love, not even a death by violence." John Knowles, *Op. cit.*, p. 6 Esta última línea es la tesis central de la novela.



El árbol, símbolo de la evolución de la vida

del modo en que Holden rememora la muerte de James Castle, que se suma a los numerosos ejemplos en que Clay se refiere a la muerte de niños o adolescentes anónimos. Clay intenta recuperar algo de sí con esta visita: "[I] walk to the lockers but can't find mine. I can't remember which one it was." (165) Esta vuelta al pasado es la antesala del punto climático de su epifanía.

El descenso a la oscuridad a que se somete Clay se da de manera irremediable, aunque manifieste resistencias. Clay pide a Julian el dinero que le prestó -supuestamente para el aborto- y al saber que tiene que acompañarlo para recuperarlo, cuestiona: " 'Why don't you get it from him? And then bring it to me' I tell him." (166) Ante la imposibilidad de esta alternativa, Clay tiene que seguir adelante y reconoce su imagen, la que adoptó o recuperó al regresar a LA, en los espejos del elevador que lo conduce al departamento de Finn. Este

ascenso, que tendrá su contraparte, involucra elementos muy reveladores:

The elevator's empty and Julian starts to sing some old Beach Boys song, really loudly, and I lean against the wall of the elevator and take a deep breath as it comes to a stop. I can make my reflection, blond hair cut too short, a deep tan, sunglasses still on.
(167)

Con anterioridad Clay, en el departamento de Rip, ha reparado en el poster de los Beach Boys sobre la cama: "... I stare at it trying to remember which one died, while Rip does three more lines." (50) En este momento los *Beach Boys* dejan de ser el grupo de rock para referirse a cualquiera de los personajes de la novela, los chicos de la playa que son la imagen pura de los adolescentes californianos. El que murió o que morirá podría ser cualquiera de ellos, pero ahora Julian y Clay están en la mira. En la escena de la película *snuff*, Clay, a quien la inercia ha llevado a un proceso de re-homogeneización con el medio, continúa en la incertidumbre: "There are mostly young boys in the house and they seem to be in every room and they all look the same: thin, tan bodies, short blond hair, blank look in the blue eyes, same empty toneless voices, and then I start to wonder if I look exactly like them. I try to forget about it and get a drink and look around the living room." (152) Debido a los antecedentes que el lector ha ido acumulando sobre Julian, el ascenso al departamento de Finn implica la resolución de las incógnitas sobre este personaje tan importante para Clay y la narración; justo en este momento se produce una atmósfera de gran suspenso, ahora sí, por un suceso singular y la incertidumbre de qué pasará con los personajes: "I start to get suspicious for some reason and nervous." (167), dice Clay.

En las escenas pertenecientes a Julian, que constituyen la segunda sección de *Less Than Zero*, se da la reunión de todas las estrategias narrativas que se han desplegado para dar lugar a la realización de la epifanía de Clay. La novela adquiere un tono diferente: después de que recursos como secuencialidad, fragmentación, paralelismo y

recurrencia se habían utilizado en segmentos narrativos que aparecen como independientes entre sí, resaltando la glacialidad documental de la historia, ahora están dirigidos a la narración de un solo suceso. Esto produce que la brevedad y celeridad con que se suceden las escenas den paso a un solo conjunto de ellas, con lo que la percepción del tiempo se dilata. Mientras en la primera sección el ritmo de la narración va en aumento, en la segunda el tiempo se prolonga. Es entonces que, iniciando con el ejercicio de memoria que hace Clay al regresar a su escuela primaria, como lectores sentimos que la narración de Clay finalmente adquiera el valor convencional de narrar. Es decir, manifiesta una actitud de interés, casi inconsciente e inescapable, que le permite abundar en los detalles y dedica varias escenas a descubrir y narrar qué acontece con Julian; Clay se topa con un *impasse* que al final será una revelación para él mismo.

El tejido narrativo de *Less Than Zero* es sumamente compacto debido en gran medida a su calidad minimalista; al envolver esta segunda sección el clímax de la historia, se suma una complicación más relacionada con la elaboración de sentido que constituye la epifanía. Este es el momento en que todas las piezas del juego confluyen, "This is the game that moves as you play", y la narración involucra además numerosos elementos intertextuales.

La escena en el departamento de Finn es clave en el arribo del momento epifánico de Clay; esta escena es sumamente relevante porque su efecto es resultado de que el símbolo y la intertextualidad están dados al nivel de la realidad narrada, es decir, éstos se materializan en el ámbito espacio-temporal de la escena. Aclaremos este punto después de su análisis.

La escena inicia así: "Finn's apartment is on Wilshire Boulevard, not too far away from Rip's penthouse." (167) Los nombres de los personajes tienen connotaciones significativas, como ya hemos apuntado en el caso de "Clay" y otros adolescentes⁹¹. La elección del nombre propio "Finn" en una novela de adolescencia norteamericana

⁹¹ Vid. *supra*., "La construcción del narrador"

remitiría necesariamente a "Huckleberry Finn". Hemos visto ya como el nombre "Finn" de alcurnia celta se combina con la sencillez de "Huckleberry" en la novela de Twain. Cuando Knowles da a "Phineas" este nombre, y como diminutivo "Finny", está subrayando doblemente la heroicidad de su personaje adolescente, al relacionarlo tanto con un pasado clásico grecolatino, como con las connotaciones pertenecientes a la gran novela norteamericana que es *Huckleberry Finn*. Knowles apela a la condición luminosa y de perfección derivada de "Finn". Pero es importante recordar que en su travesía por el Mississippi Huck, aun apellidándose Finn, es copartícipe de actividades que promueve una sociedad en que existe la esclavitud, en que la justicia se aplica muchas veces por propia mano y que virtualmente promueve la violencia. Huck en su condición de *outsider* participa en engaños, fraudes y muertes (aunque sea como mero testigo), y llega inclusive a visualizarse como criminal:

Then Jim manned the oars, and we took out after our raft. Now was the first time that I begun to worry about the men – I reckon I hadn't had time to before. I begun to think how dreadful it was, even for murderers, to be in such a fix. I says to myself, there ain't no telling but I might come to be a murderer myself, yet, and then how would I like it? So says I to Jim:

'The first light we see, we'll land a hundred yards below it or above it, in a place where it's a good hiding-place for you and the skiff, and then I'll go and fix up some kind of a yarn, and get somebody to go for that gang and get them out of their scrape, so they can be hung when their time comes.'

But that idea was a failure; for pretty soon it begun to storm again, and this time worse than ever.⁹²

La decisión final de Huck de irse a "the Territory", a tierra de indios, lo haría quizá cómplice del exterminio que implicó la conquista del oeste norteamericano. En su aventura, Huck se enfrenta a un dilema ético sobre el bien y el mal y a la inestabilidad que caracteriza estas categorías; al resistirse a ser "civilizado", socialmente Huck se colocaría del lado del paria, con todas las consecuencias que esto pudiera traer. Esta sombra que ronda el futuro de Huck es la que se proyecta en el Finn de *Less Than Zero*: el proxeneta. Las

⁹² Mark Twain, *Op. cit.*, p 76

connotaciones del nombre de Finn en la novela de Ellis involucran entonces lazos con el Finn de Twain.

La oficina de Finn es descrita como un espacio sin límites desde donde se podría observar toda la ciudad de Los Ángeles, un espacio que produce la sensación de no acabar y que en la pulcritud de su conformación revela una construcción del vacío:

Julian knows where Finn's "office" is, where Finn does his business. I start to get suspicious for some reason and nervous. Julian comes to a white door and opens it and the two of us walk into a totally spare, totally white room, complete with floor-to-ceiling windows and mirrors on the ceiling and this feeling of vertigo washes over me and I almost have to catch my balance. (168).

En este lugar que se coloca aparte del tiempo y espacio, que no presenta mácula, hay únicamente un símbolo, que entre sus connotaciones también conduce a la novela de Salinger:

"Hey, hey, hey. It's my best boy." Finn's sitting behind a large desk and is maybe twenty-five, thirty, blond, tan, unremarkable looking. The desk is empty except for a phone and an envelope with Finn's name on it and two small silver vials. The only other thing sitting on the desk is this glass paperweight with a small fish trapped in it, its eyes staring out helplessly, almost as if it was begging to be freed, and I start to wonder, if the fish is already dead, does it even matter? (168)

Veamos cómo se desarrolla con Holden esta metáfora de la condición adolescente. Antes de abandonar su escuela, al estar en casa de Mr. Spencer quien lo alecciona sobre su desempeño escolar, Holden piensa en otra cosa: en que cuando vuelva a Nueva York quizá la laguna de Central Park ya estará congelada, y su incógnita es qué sucede en este caso con los patos: "I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. I wondered if some guy came in a truck and took them away to a zoo or something. Or if they just flew away."⁹³ Esta preocupación de Holden funciona para

⁹³ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 13

exponer la crisis que le provoca el dejar atrás su niñez. El cierre de un ciclo y la inescapable necesidad de cambio es lo que hace entrar en conflicto a Holden que se niega a aceptar que llegó el momento de incursionar en una nueva etapa: la adulta, ya que ésta es para él un sinónimo de corruptibilidad. La situación de los patos para los que su hábitat se transforma en una amenaza para su supervivencia se equipara al Holden que se vuelve un exiliado en su propia tierra. Holden, en su estancia en Nueva York, vuelve al asunto de los patos; trata de iniciar una conversación al respecto con un taxista que no surte efecto, y después, de nuevo en un taxi, la retoma; en esta ocasión se suma un elemento que nos traerá de vuelta a la oficina de Finn:

But finally, after I was riding a while, the cab driver and I sort of struck up a conversation. His name was Horwitz. He was a much better guy than the other driver I'd had. Anyway, I thought maybe he might know about the ducks.

"Hey, Horwitz," I said. "You ever pass by the lagoon in Central Park? Down by Central Park South?"

"The *what*?"

"The lagoon. That little lake, like, there. Where the ducks are. You know."

"Yeah, what about it?"

"Well, you know the ducks that swim around in it? In the springtime and all? Do you happen to know where they go in the wintertime, by any chance?"

"Where who *goes*?"

"The ducks. Do you know, by any chance? I mean does somebody come around in a truck or something and take them away, or do they fly away by themselves – go south or something?"

Old Horwitz turned all the way around and looked at me. He was a very impatient-type guy. He wasn't a bad guy, though. "How the hell should I know?" he said. "How the hell should I know a stupid thing like that?"

"Well, don't get *sore* about it," I said. He was sore about it or something.

"Who's sore? Nobody's sore."

I stopped having a conversation with him, if he was going to get so damn touchy about it. But he started it up again himself. He turned all the way around again, and said, "The *fish* don't go no place. They stay right where they are, the fish. Right in the goddam lake."

"The fish-that's different. The fish is different. I'm talking about the *ducks*," I said.

"What's *different* about it," Horwitz said. Everything he said, he sounded sore about something. "It's tougher for the *fish*, the winter an all, than it's for the ducks, for Chrissake. Use your head, for Chrissake."

I didn't said anything for about a minute. Then I said, "All right. What do they do, the fish and all, when that whole little lake's a solid block of ice, people *skating* on it and all?"

Old Horwitz turned around again. "What the hellaya mean what do they do?" he yelled at me. "They stay right where they are, for Chrissake."

"They can't just ignore the ice. They can't just *ignore* it."

"Who's ignoring it? Nobody's *ignoring* it!" Horwitz said. He got so damn excited and all, I was afraid he was going to drive the car right into a lamppost or something. "They live right *in* the goddam ice. It's their nature, for Chrissake. They get frozen right in one position for the whole winter."

"Yeah? What do they eat, then? I mean if they're frozen *solid*, they can't swim around looking for *food* and all."

"Their *bodies*, for Chrissake – what's a matter with ya? Their bodies take in nutrition and all, right through the goddam seaweed and crap that's in the ice. They got their *pores* open the whole time. That's their *nature*, for Chrissake. See what I mean?" He turned way the hell around to look at me.

"Oh," I said. Let it drop. I was afraid he was going to crack the damn taxi up or something. Besides, he was such a touchy guy, it wasn't any pleasure discussing anything with him. "Would you care to stop off and have a drink with me somewhere?" I said.

He didn't answer me, though. I guess he was still thinking. I asked him again, though. He was a pretty good guy. Quite amusing an all.

"I ain't got no time for no liquor, bud," he said. "How the hell old are you, anyways? Why ain'tcha home in bed?"

"I'm not tired."

When I got out in front of Ernie's and paid the fare, old Horwitz brought up the fish again. He certainly had it on his mind. "Listen," he said. "If you was a fish, Mother Nature'd take care of *you*, wouldn't she? Right? You don't think them fish just *die* when it gets to be winter, do ya?"

"No, but -"

"You're goddam right they don't," Horwitz said, and drove off like a bat out of hell. He was about the touchiest guy I ever met. Everything you said made him sore.⁹⁴

La incógnita para la que Holden busca respuesta no se resuelve con la cándida y pseudocientífica explicación de Horwitz, que está al mismo nivel de ingenuidad del cuestionamiento que la provoca; sin embargo, la solución se halla en el sentido común: "If you was a fish, Mother Nature'd take care of *you*, wouldn't she? Right? You don't think them fish just *die* when it gets to be winter, do ya?" Horwitz percibe, a su modo, que la preocupación de Holden es verdadera, y la manera de aterrizarla es a través del saber popular que es ancestral. Todos los seres vivos se desarrollan dentro de ciclos naturales que contienen las respuestas y se resuelven en sí mismos. Aunque la imagen de los peces no es producto del pensamiento de Clay presenta la misma disyuntiva, y a través de ésta se resuelve. Cuando Holden va a buscar la laguna no encuentra ningún pato:

⁹⁴ *Ibid.*, p. 81-83

... finally, I found it. What it was, it was partly frozen and partly not frozen. But I didn't see any ducks around. I walked all around the whole damn lake – I damn near fell *in* once, in fact – but I didn't see a single duck. I thought maybe if they *were* any around, they might be asleep or something near the edge of the water, near the grass and all. That's how I nearly fell in. But I couldn't find any.⁹⁵

El periodo de aprendizaje vital por el que está pasando Holden debe darse a través de la experiencia y no de la especulación. Aunque no descubra adónde van los patos en invierno, corrobora que no están en la laguna y habiéndolo comprobado, se acerca a experimentar una caída: "I nearly fell in."⁹⁶ Esto se relaciona con el tocar fondo -motivo que se presenta en numerosas ocasiones, al ya hemos referencia y sobre el cual volveremos más adelante- y que implica transfiguración y el inicio del retorno al mundo.

Cuando Clay repara en el pisapapeles de Finn como "the only other thing" está destacándolo de entre el resto de los objetos. El pez como: "Símbolo de las aguas [...] está asociado al nacimiento o la restauración cíclica. La manifestación se produce en la superficie de las aguas. Es a la vez Salvador e instrumento de la Revelación."⁹⁷ Clay imagina que el pez pudiera estar vivo todavía y rogando por ser liberado, a lo que sigue la pregunta: "if the fish is already dead, does it even matter?" El pez funciona como imagen directa de Julian, pero también de Clay. Ambos están en el umbral de salida de su periodo iniciático, experimentan el punto climático de la muerte simbólica, la que puede, o no, conducir al cruce de salida definitivo, es el momento de la caída:

I follow Julian across the hallway and as I cross the living room to get to the door, I see the surfer lying in the living room on the floor, his right hand down his pants, eating a bowl of Captain Crunch. He's alternating between reading the back of the cereal box and watching "The Twilight Zone" on the huge TV

⁹⁵ *Ibid.*, p. 155

⁹⁶ "Los lagos se consideran también como palacios subterráneos, de diamante, de joyas, de cristal, de donde surgen hadas, brujas, ninfas y sirenas, pero que atraen también a los humanos hacia la muerte. Toman entonces la significación temible de paraísos ilusorios. Simbolizan las creaciones de la imaginación exaltada." Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 624

⁹⁷ *Ibid.*, p. 823

screen in the middle of the living room and Rod Serling's staring at us and tells us that we have just entered The Twilight Zone and though I don't want to believe it, it's just so surreal that I know it's true and I stare at the boy on the living room rug for one last time and then slowly turn away and follow Julian out the door and into the darkness of Finn's hall. And in the elevator on the way down to Julian's car, I say, "Why didn't you tell me the money was for this?" and Julian his eyes all glassy, sad grin on his face, says, "Who cares? Do you? Do you really care?" and I don't say anything and realize that I don't care and suddenly feel foolish, stupid. I also realize that I'll go with Julian to the Saint Marquis. That I want to see if things like this can actually happen. And as the elevator descends, passing the second floor, and the first floor, going even farther down, I realize that the money doesn't matter. That all that does is that I want to see the worst. (171-172)

La epifanía de Clay inicia en este momento. El ingreso a "The Twilight Zone" -ese estadio de indeterminación que conduce de la obscuridad a la luz o a la inversa -, el descenso -"even farther down"-, la cita con Finn en "The Land's End", son indicios de la fase de latencia, de la muerte iniciática y la resurrección, en que se sumerge Clay. Este es un estado que sólo puede resolverse si se ve lo peor.

En esta escena, como hemos visto, se conjugan elementos simbólicos muy característicos de la novela de adolescencia conectados con el ámbito mítico-ritual. Estos toman cuerpo y en su materialidad hacen que Clay cuestione si lo que le sucede es cierto en verdad, como si lo real tuviera que enajenarse para poder asirlo: "... it's just so surreal that I know it's true..." La realidad, repentina y finalmente para Clay, se transforma en un espacio conducente a la significación, como si fuera un manuscrito que leer o escribir; asimismo, en esta escritura escuchamos los ecos de las vidas de otros personajes adolescentes.

Clay acompañará a Julian al Saint Marquis, tiene lugar entonces una frenética incursión en la obscuridad, en los opuestos que contrapesan el mundo dorado del que se alejó Clay y al que ha regresado.

El estudio del mito y del rito son fuentes importantes de conocimiento para el análisis literario, sin importar filiación alguna (lingüística, antropológica, psicológica, histórica, etc.). Antes de llegar

al límite de la iniciación de Clay, retomemos nuevamente a Mircea Eliade:

La muerte del neófito significa una regresión al estado embrionario. Regresión que no es de orden puramente fisiológico, sino fundamentalmente cosmológica. No se trata de repetir la gestación materna y el nacimiento carnal, sino de retroceder provisionalmente al mundo virtual, precósmico - simbolizado por la noche y las tinieblas -, siguiéndose un renacimiento en cierto modo homólogo a una "creación del mundo". Esta necesidad de repetir periódicamente la cosmogonía, homologando las experiencias humanas con los grandes momentos cósmicos, es, por lo demás, una de las características del pensamiento primitivo y arcaico.

El recuerdo de la choza iniciática aislada en la selva se ha conservado en los cuentos populares, incluso en Europa, mucho después de que los ritos de pubertad hubieran dejado de practicarse. Los psicólogos han puesto de relieve la importancia de ciertas imágenes arquetípicas, y la cabaña, la selva, las tinieblas, pertenecen a este tipo de imágenes: ponen de manifiesto el eterno psicodrama de una muerte violenta acompañada de un renacimiento. La selva simboliza a la par el Infierno y la Noche cósmica; por lo tanto, la muerte y las virtualidades; si bien la cabaña es el vientre del monstruo devorador, donde el neófito es triturado y digerido, también es un vientre nutricio, en el que es engendrado de nuevo. Los símbolos de la muerte iniciática y del renacimiento son complementarios.⁹⁸

Es necesario subrayar que dentro de los objetivos del presente estudio no está en forma alguna calcar la experiencia del mito y el rito de las sociedades "primitivas y arcaicas" en las obras literarias que nos ocupan, pero sí resaltar que existen motivos con raíces en este pensamiento primigenio que subsisten en la novela de adolescencia. Al momento de nuestro análisis, el descenso de Clay y lo que es su metafórica "estancia entre los muertos" resalta las características sagradas de la epifanía del héroe adolescente, ya que, debido a esta experiencia por entero individual, tras su retorno a la "superficie", él instaurará un nuevo orden en su relación con el mundo. Cuando Eliade puntualiza que "los símbolos de la muerte iniciática y del renacimiento son complementarios", asistimos a la descripción de los elementos de una revelación que conduce al héroe al umbral que concluye con su iniciación.⁹⁹

⁹⁸ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, pp. 68-69

⁹⁹ La presencia de momentos "sagrados" en la literatura es una constante, siendo la epifanía de Stephen Dedalus uno de los ejemplos más contundentes: "Whether or not

Hemos señalado que Huck Finn finge su propia muerte para escapar de su padre; que Holden tiene la sensación de desaparecer cada vez que cruza las calles, como si se convirtiera en un fantasma; Gene no llora en el funeral de Finny porque "uno no llora su propia muerte"; al ir descendiendo cada vez más, Clay entra a este ámbito aterrador y aparte, en que la vida y la muerte se mezclan: *Another World, The Twilight Zone, The Land's End*.

En la escena en el Saint Marquis, que es descrito como "a hollow hotel", llega a Clay otro de los mensajes que se fijan en su mente: "Yes, you're a very beautiful boy," the man from Indiana says, "and here, that's all that matters." (175) Lo que está ocurriendo con Julian es una realización de lo que internamente sucede con Clay, ambos son vistos como objetos de consumo y al no tener valor su individualidad, su circunstancia se traduce en una constante agresión. Blair reelaborará esta frase al cuestionarlo sobre si alguna vez la amó: "You were never there. I felt sorry for you for a little while, but then I find it hard to. You're a beautiful boy, Clay, but that's about it." (204) Es inútil para Clay desear escapar de la habitación del hotel, la inercia se lo impide:

Julian opens his eyes and stares into mine and I turn away and notice a fly buzzing lazily over the wall next to the bed. I wonder what the man and Julian are going to do. I tell myself I could leave. I could simply say to the man from Muncie and Julian that I want to leave. But, again, the words don't, can't, come out and I sit there and the need to see the worst washes over me, quickly, eagerly. (175)

Llega entonces un breve destello en el que Clay procesa lo que se ha venido repitiendo constantemente: "You can disappear here without knowing it." (176). Al abandonar el hotel, después de cinco horas, y

a registering consciousness is present in the story (and often, it must be the reader or even the narrator), the resonances of words and phrases, clichés taken literally to reveal unavowed ironies, universal themes transubstantial in the ordinary, all flare up into prominence after more than a casual reading. Joyce himself theorized about this kind of *poetic revelation*; like the moments of intensification Walter Pater describes, or like the revelations of the "inscapes" in Gerard Manley Hopkins, the epiphanies of Stephen Dedalus -Joyce's youthful self in fiction- are like momentary rips in a grey curtain of hopelessness." Frank Kermode y John Hollander, "James Joyce", p. 1737

dirigirse a cobrar el dinero para Clay, éste rememora otros momentos junto a Julian:

I look at Julian's face and remember mornings sitting in his Porsche, double-parked, smoking thinly rolled joints, listening to the new Squeeze album before classes started at nine, and even though the image comes back to me, it doesn't disturb me anymore. Julian's face looks older to me now. (177)

Contrario a lo que pasa con Daniel que aparece al final como más joven, Julian ha sido ya presa de los efectos secundarios del sueño americano, él y Clay se dirigen a The Land's End, a ese oeste que siempre se retira y que mantiene la promesa de un ideal inalcanzable, ejemplificado en una imagen tergiversada, entre otras, del paraíso al final del arcoiris: "[We go] To The Land's End to get your money [...] It's around ten and The Land's End is crowded." (177)

Clay inicia un periplo por una realidad que siempre había estado ahí, pero en la cual no había reparado con suficiente valor. La ciudad de Los Ángeles se ha presentado como una fuerza destructora en que el sol quema, los vientos derriban, las lluvias arrasan, con gente de rodillas en las calles, con seres que desaparecen y cadáveres que salen no sólo en los periódicos; este submundo, que es tan surreal que por lo tanto tiene que ser cierto, sale a la superficie y Clay comienza a reconocer sus secuelas:

Before I can make out any faces, my eyes have to wait a minute to get used to the darkness. The club's crowded tonight and some of the kids waiting out in back won't be able to get in. "Tainted Love" is playing, loudly, over the stereo system and the dance floor is packed with people, most of them young, most of them bored, trying to look turned on. (178)

En la pérdida final de Julian en la casa que está en *Bellagio* -una ironía más de la novela-, y debido a que Julian es tal vez lo único sensible que le queda a Clay, al cabo se reúnen las piezas del juego:

Disappear Here.
 The syringe fills with blood.
You're a beautiful boy and that's all that matters.
 Wonder if he's for sale.
 People are afraid to merge. To merge.

[...]

... Julian disappears with Finn and the door slams shut. I turn away and leave the house. (183-184)

EL CRUCE DEL UMBRAL

El periodo de margen de los ritos de iniciación, que en su denominación revela su naturaleza marginal y limítrofe, tiene como corolario el cruce del umbral de salida del espacio mítico. La encrucijada en que se encuentra el héroe se resuelve literariamente a través de la epifanía, suceso que lo devolverá al medio social y lo reubicará en el mundo. El ascenso que esto implica, el dejar atrás el estado de latencia en las profundidades, no culmina para Clay con la pérdida de Julian. En ese instante Clay ha cerrado sólo una puerta detrás de sí; prosiguiendo con la dinámica de búsqueda de la intensidad que se ha desarrollado en *Less Than Zero*, faltan un par de experiencias para completar su viaje en la ciudad que extrañamente se llama Los Ángeles.

Clay se va de la casa en Bellagio y se dirige a The Roxy donde está tocando "X". Uno de los personajes comenta que han encontrado "un cuerpo":

"A body."
 "You kidding me?"
 Ross shakes his head nervously, smiling.
 "This, I've got to see." Rip grins. "Come on, Clay."
 "No," I say. "I don't think so. I want to see the show."
 "Come on. I want to show you something at my place anyway."
 (185)

La visión de un chico muerto en un callejón se suma a los numerosos ejemplos de muertes que involucran adolescentes que han transitado frente a Clay; ésta es, una vez más, un reflejo:

He's lying against the back wall, propped up. The face is bloated and pale and the eyes are shut, mouth open and the face belongs to some young, eighteen-, nineteen-year-old boy, dried blood, crusted, above the upper lip.

[...]

I cannot take my eyes off the dead boy. There are moths flying above his head, twirling around the light bulb that hangs over him, illuminating the scene. Spin kneels down and looks into the boy's face and studies it earnestly. Trent starts to laugh and lights up a joint. Ross is leaning against the wall, smoking, and he offers me a cigarette. I shake my head and light my own, but my hand's shaking badly and I drop it.

"Look at that, no socks," Trent mutters.

We stand there for a while longer. A wind comes through the alley. Sound of traffic can be heard coming from Melrose.

"Wait a minute," Spin says, "I think I know this guy."

"Bullshit," Rip laughs.

"Man, you're so sick," Trent says, handing me the joint.

I take a drag and hand it back to Trent and wonder about what would happen if the boy's eyes were to open.

(186-187)

Observar el cadáver de alguien de su edad es para los muchachos un espectáculo más, el estado de excitación en que entran se asemeja al que podrían obtener al ver y escuchar a "X" en The Roxy. Las observaciones de Clay remiten a sucesos anteriores: cualquiera puede tomar el lugar del otro por la indiferenciación entre los personajes, el chico tiene dieciocho o diecinueve años, como ellos: "I think I know this guy"; Clay es el único que ha sangrado por la nariz y el cuerpo tiene sangre sobre el labio superior. Clay se pregunta qué pasaría si los ojos del chico se abrieran, ¿qué pasaría si Clay mismo abriera los suyos? Esta escena, en la que el tráfico de las calles angelinas está como fondo (*A wind comes through the alley. Sound of traffic can be heard coming from Melrose / People are afraid to merge on freeways*), antecede a la escena de la violación múltiple en el departamento de Rip.

Rip es una especie bizarra de guía o demiurgo. Desde su nombre visto como verbo en inglés o como las iniciales de *requiescat in pace*, que se inscriben sobre las tumbas, sus intervenciones están relacionadas con una perspectiva sobre la muerte y de la obscuridad. La suya es una visión nihilista y sumamente narcisista, que encaja por momentos con Clay. Cuando éste es testigo una vez más de la violencia extrema en la habitación de Rip, se da el siguiente diálogo:

I leave the room.
 Rip follows me.
 "Why?" is all I ask Rip.
 "What?"
 "Why, Rip?"
 Rip looks confused. "Why that? You mean in there?"
 I try to nod.
 "Why not? What the hell?"
 "Oh God, Rip, come on, she's eleven."
 "Twelve," Rip corrects.
 "Yeah, twelve," I say, thinking about it for a moment.
 "Hey, don't look at me like I'm some sort of scumbag or something. I'm not."
 "It's..." my voice trails off.
 "It's what?" Rip wants to know.
 "It's... I don't think it's right."
 "What's right? If you want something, you have the right to take it. If you want to do something, you have the right to do it."
 I lean up against the wall [...]
 "But you don't need anything. You have everything," I tell him.
 Rip looks at me. "No. I don't."
 "What?"
 "No. I don't."
 There's a pause and then I ask, "Oh, shit, Rip, what don't you have?"
 "I don't have anything to lose."
 [...]
 I close the door behind me. (189-190)

La necesidad de Clay de ver lo peor se supone cumplida cuando cierra detrás de sí la puerta del departamento de Rip habiéndose negado a participar como el resto en lo que ocurre ahí. En esta escena, como en ninguna otra, Clay toma una postura moral definida y la manifiesta: "It's... I don't think it's right.", y cuestiona tajantemente a Rip. La acción de abandonar el lugar y cerrar la puerta son indicios de que la violenta epifanía de Clay ha concluido. Esto se corrobora con la escena

siguiente en la que Clay narra la anécdota de un muchacho en pasado; con el uso del tiempo verbal novelístico *per se*¹⁰⁰ el lector puede sentir finalmente la presencia de un interlocutor en la narración (así también se alude al lector como receptor de la obra):

A few miles from Rancho Mirage, there was a house that belonged to a friend of one of my cousin's. He was blond and good-looking and was going to Stanford in the fall and he came from a good family from San Francisco. He would come down to Palm Springs on weekends and have these parties in the house on the desert. Kids from L.A. and San Francisco and Sacramento would come down for the weekend and stay for the party. One night, near the end of summer, there was a party that somehow got out of hand. (190-191)

El paralelismo de elementos en esta historia con la de Clay es evidente, pero hay una diferencia fundamental que se da inicialmente por el tiempo pasado en que narra la anécdota: Clay, quien ha vivido en el *rush* de un perpetuo presente, es capaz de sensibilizarse frente al paso del tiempo y al verbalizar¹⁰¹ su experiencia volverla plenamente consciente. Con este hecho, asimismo, instauro un destinatario dentro de la narración. Y aunque Clay retome nuevamente el presente, el tono se ha vuelto distinto, es pausado y reflexivo en contraste con el ímpetu anterior, repara en detalles y deja sentir su estado de ánimo:

I drive up the canyon road where the house used to be, still wearing the same clothes I had on earlier that afternoon, in Finn's office, in the hotel room of the Saint Marquis, behind Flip, in the alley, and I park the car and sit there, smoking, looking for a shadow or figure lurking behind the rocks. I cock my head and listen for a murmur or a whisper. Some people say you can see the boy walking through the canyons at night, peering out over the desert, wandering through the ruins of the house[...]

I remember this story clearly as I drive away from the ruins of the house and I begin to drive even farther out into the desert. (191)

¹⁰⁰ *Vid. supra.*, cita de Roland Barthes, "La aventura del héroe", p. 90

¹⁰¹ Hay que recalcar que todas las escenas narradas en pasado están distinguidas tipológicamente, con lo que se colocan claramente fuera del flujo normal de la historia, dándoles así una connotación distinta, mientras que esta anécdota al no contar con estas especificaciones se introduce en el cuerpo presente de la narración.

La aventura de Clay podría terminar aquí, con la noción de que la necesidad de ver lo peor ha sido satisfecha; lo traumático de la experiencia se vuelca hacia el pasado y el camino a otro tiempo se abre al partir a un lugar diferente. Se vislumbra en Clay un rayo de luz que derrite la frialdad con que ha testificado su aventura y se da paso a una nueva etapa. Pero, a pesar del cierre del periodo de margen, sigue una tercera sección de la novela de la que emanan connotaciones reveladoras sobre la experiencia de sentido que concluye.

En la tradición de la novela de adolescencia es común que el héroe tome distancia no sólo ideológica o espiritualmente, sino inclusive físicamente con su entorno tras el choque que representa el periodo ritual de margen o su estancia en la marginalidad: el exilio de Stephen Dedalus; la partida a "The Territory" de Huck Finn; la huida de Skully's Landing de Joel; el fin de la permanencia en Devon School de Gene; aún resistiéndose a dejar la infancia, el neoyorquino Holden Caulfield termina en el sur de California. Si no llegara a darse efectivamente a nivel físico, de cualquier manera, la separación del mundo infantil y el reconocimiento literario del cruce de salida de la adolescencia está actualizado en el tiempo pasado de la narración de estas novelas, ya que éste conlleva la distancia que el tiempo marca inexpugnablemente: a través del tiempo el espacio se transforma y ya no será jamás el mismo.

Clay está seguro de que debe irse otra vez de Los Ángeles y lo repite sin dudar. Clay ha satisfecho ya la condición arquetípica de descender a la oscuridad, con la pérdida de Julian ya no le queda ningún asidero y las puertas se han cerrado detrás. Entonces Clay *recuerda* y se interna en el desierto, existe un cierre que, dentro de los parámetros convencionales del género, volvería hasta cierto grado superfluas las escenas posteriores a la segunda sección de *Less Than Zero*. Aunque Clay no dote abiertamente de significado al periodo de margen -como sucede en efecto¹⁰²-, el simple hecho de que después

¹⁰² Al extenderse la duración del periodo de margen, para que el héroe lo signifique también se requiere un tiempo más prolongado. Mircea Eliade dice: "... los hombres se ven forzados a tomar conciencia, en el periodo de entrenamiento iniciático, de

de lo que vivió se aleje del lugar al cual ha regresado, bastaría para simbólicamente dejar entrever que ha sufrido un cambio que lo hace cruzar el umbral que conduce al estado adulto, constituyendo así un final novelístico. Sin embargo, Clay prolonga su historia.¹⁰³ Las escenas finales constituyen una tercera y última sección de la novela en la que existe un giro propio respecto a la novela de adolescencia en la escena literaria norteamericana.



Al término de los ritos de iniciación, los novicios experimentaban una modificación radical de su condición religiosa y social, es decir, una mutación ontológica de su régimen existencial. El iniciado se convierte en *otro*. El héroe de la novela de adolescencia devela patrones mítico-rituales que lo conducen también a experimentar esta transfiguración. A nivel literario, la metamorfosis puede dar pruebas de ser definitiva de una vez y para siempre -tal como sucedía en las sociedades primigenias- o mostrar grados¹⁰⁴ en el camino hacia la individuación del personaje. La transformación del héroe, hay que recalcarlo, debe abordarse siempre en concordancia con su naturaleza¹⁰⁵. En el camino a su maduración, al momento epifánico y a diferencia de los novicios que al conocer la cosmogonía -el cómo las cosas llegaron a ser- regresan al mundo "real" y se insertan en la vida de la comunidad, el personaje adolescente resuelve individualmente un dilema ético. Las respuestas a sus propias incógnitas debidas a la asimilación de los

realidades "invisibles" y a entrar en conocimiento de una historia sagrada que no es "evidente", esto es, no dada en la experiencia inmediata. Un neófito entiende el sentido de la circuncisión después de conocer el mito de origen." *Op. cit.*, p. 84. Extrayendo lo anterior de su contexto ritual primigenio, significaría que debe haber una decantación de lo acontecido que anteceda a su valorización racional. Si el "entendimiento" era inmediato a la salida del periodo ritual en las sociedades en que el rito como tal era central en el desarrollo de la comunidad, después de ellas este lapso ha sido indudablemente mayor.

¹⁰³ Algo similar sucede con Huck Finn pero en su caso -como veremos en seguida-, de terminar la novela al cruce del umbral, el personaje de Jim quedaría flotando y la iniciación y la historia quedarían incompletas.

¹⁰⁴ *Vid. supra*, "Ritos de iniciación", p. 33

¹⁰⁵ Hay que recordar la oposición Werther-Wilhelm en la obra de Goethe y la clasificación del *bildungsroman*.

momentos iniciáticos son generalmente las que concretan el cruce del umbral a la edad adulta. Retomemos bajo estos parámetros los casos de Huck y Holden antes de concluir con Clay.

Huck Finn es socialmente culpable de ayudar a escapar a un esclavo. Él y Jim se encuentran fuera de la ley. Huck tiene que decidir entre su individualidad, que le habla de la amistad, de la lucha por la libertad y de un código personal de conducta, en contra de un orden social establecido. La antesala a la solución definitiva de la disyuntiva, se presenta cuando The King y The Duke entregan a Jim por cuarenta dólares, argumentando que no podían esperar a cobrar la recompensa de cuatrocientos dólares porque tenían que continuar su viaje. Cuando Huck se entera, lo primero que viene a su mente para resolver la situación es escribirle a Tom Sawyer para que le diga a Miss Watson dónde se encuentra Jim. Huck piensa que será mejor para Jim regresar al lugar del que escapó; sin embargo, reflexiona, las consecuencias de humillación y maltrato para Jim también serían desastrosas y qué pensar de su propia reputación ahora como ladrón de negros. En esta encrucijada Huck intenta rezar para tener claridad y aceptar que regresar a Jim con su dueña era lo correcto, pero lo que descubre es que está jugando un doble juego y que "no se puede orar una mentira"¹⁰⁶ :

So I was full of trouble, full as I could be; and didn't know what to do. At last I had an idea; and says, I'll go and write the letter – and *then* see if I can pray. Why, it was astonishing the way I felt as light as a feather, right straight off, and my troubles all gone. So I got a piece of paper and a pencil, all glad and excited, and set down and wrote:

Miss Watson your runaway nigger Jim is down here two mile below Pikesville and Mr Phelps has got him and he will give him up for the reward if you send.

HUCK FINN

I felt good and all washed clean of a sin for the first time I had ever felt so in my life, and I knowed I could pray now. But I didn't do it straight off, but laid the paper down and set there thinking – thinking how good it was all this happened so, and how near I come to being lost and going to hell. And went on thinking. And got to thinking over our trip down the river; and I see Jim before me, all the time, in the day, and in the night-time, sometimes moonlight,

¹⁰⁶ "You can't pray a lie – I found that out." Mark Twain, *Op. cit.*, p. 207

sometimes storms, and we a-floating along, talking, and singing, and laughing. But somehow I couldn't seem to strike no places to harden me against him, but only the other kind. I'd see him standing my watch on top of his'n, 'stead of calling me, so could go on sleeping; and see him how glad he was when I come back out of the fog; and when I come to him again in the swamp, up there where the feud was; and such-like themes; and would always call me honey, and pet me, and do everything he could think of for me, and how good he always was; and at last I struck the time I saved him by telling the men we had smallpox aboard, and he was so grateful, and said I was the best friend old Jim ever had in the world, and the *only* one he's got now; and then I happened to look around, and see that paper.

It was close place. I took it up, and held it in my hand. I was a-trembling, because I'd got to decide for ever, betwixt two things, and I knowed it. I studied a minute sort of holding my breath, and then says to myself:

'All right, then I'll go to hell' – and tore it up.

It was awful thoughts, and awful words, but they was said. And I let them stay said; and never thought no more about reforming. I shoved the whole thing out of my head; and said I would take up wickedness again, which was in my line, being brung up to it, and the other warn't. And for a starter, I would go to work and steal Jim out of slavery again; and if I could think up anything worse, I would do that too; because as long as I was in, and in for good, I might as well go the whole hog.¹⁰⁷

En su intento por hacer lo verdaderamente correcto, Huck rememora toda su aventura y descubre que, para su bienestar, tiene que seguir sus propios impulsos y aunque este camino implique su ruina, al menos se tiene a sí mismo. Huck arriba a esta auto-aceptación aun en contra de los parámetros sociales (*I would take up wickedness again, which was in my line, being brung up to it, and the other warn't*) y su estatus de *outsider* cobra la fuerza y entereza del ejercicio de la voluntad propia.

Para llevar a cabo su cometido de liberar a Jim, Huck, sin saberlo, se encamina a una última y sorprendente representación, que se suma a las muchas anteriores. La cualidad definitoria de la epifanía que Huck acaba de experimentar se evidencia con el reforzamiento del estado adolescente, sustentado en el rito, de que los iniciados durante el periodo de margen pertenecen a otro mundo y actualizan una condición ancestral. Cuando Huck se va acercando a la granja en que está capturado Jim, la escena se carga de misterio:

¹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 207-209

When I got there it was still and Sunday-like, and hot and sunshiny – the hands was gone to the fields; and there was them kind of faint dronings of bugs and flies in the air that makes it seem so lonesome and like everybody's dead and gone; and if a breeze fans along and quivers the leaves, it makes you feel mournful, because you feel like it's spirits whispering – spirits that's been dead ever so many years – and you always think they're talking about you. As a general thing it makes a body wish he was dead too, and done with it all.¹⁰⁸

Arquetípicamente, Huck ha compartido una estancia entre los muertos y se ha nutrido de su sabiduría. El momento de emerger a la superficie ha llegado tras la epifanía. Esta imagen de renacimiento toma aún mayor nitidez cuando, acercándose a la cocina de la casa, se escucha el sonido de una rueca: "When I got a little ways, I heard the dim hum of spinning-wheel wailing along down again; and then I knowed for certain I wished I was dead – for that *is* the lonest sound in the whole world."¹⁰⁹ La rueca, el huso, es un símbolo de los ciclos cósmicos, vida y muerte:

"El huso de la necesidad" simboliza en Platón la necesidad que reina en el corazón del universo.

El huso gira con un movimiento uniforme y ocasiona la rotación del conjunto cósmico. Indica una especie de automatismo en el sistema planetario: la ley del perpetuo retorno. Por esta razón se lo puede allegar con el simbolismo lunar. Las Moiras, hijas de la necesidad, cantan con las Sirenas, haciendo girar los husos: Láquesis (el pasado), Cloto (el presente) y Atropos (el futuro); regulan la vida de cada ser vivo con la ayuda de un hilo que una hila, la otra devana y la tercera corta.

Este símbolo indica el carácter irreductible del destino: las Parcas hilan y deshilan despiadadas el tiempo y la vida. El doble aspecto de la vida se manifiesta: la necesidad del movimiento, del nacimiento a la muerte, revela la contingencia de los seres. La necesidad de la muerte reside en la no necesidad de la vida.

El huso, instrumento y atributo de las Parcas, simboliza también en consecuencia la muerte.¹¹⁰

Con la asunción de su voluntad, aun en contra de las leyes de Dios o de los hombres, Huck ha cumplido con el periodo ritual y su culminación implica un nuevo comienzo. Como última manifestación de

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 212

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 213

¹¹⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 585-586

su estado anterior, Huck se verá poniéndose la máscara de Tom Sawyer: Silas Phelps, a quien vendieron a Jim, es el marido de la tía Sally, quienes estaban esperando el arribo de Tom. La novela de Twain sufre un cambio de tono muy importante que para una parte de la crítica supone un efecto de profundo contraste entre las personalidades de Huck y Tom. La aparición de Tom no hace sino poner en evidencia el mundo de fantasía en que éste se desenvuelve, lleno de convenciones literarias románticas que para la época en que escribe Twain ya habían alcanzado su mayor desgaste, frente a la realidad adversa de Huck que no admite distracciones para poder sobrevivir. Los capítulos desde la entrada de Tom son por momentos verdaderamente tortuosos para algunos lectores. La ingenuidad -y yo diría insensatez- de éste, hacen que la decisión final de Huck de largarse de una vez y para siempre sea más que heroica, aunque el futuro no luzca prometedor.

Es significativo que después de todo el zafarrancho que sucede y la liberación de Jim, Huck llegue a enterarse de la muerte de su padre; la condición arquetípica de que todo revolucionario es inicialmente un rebelde contra el padre se cumple aquí en un deceso real. Jim y Huck habían entrado a una casa que la corriente del Mississippi arrastraba, ahí se encontraba el cuerpo inerte de un hombre y Jim, para protegerlo, no permitió que Huck se acercara porque aquel era Pap Finn.

El párrafo con que terminan las aventuras de Huck resume sus experiencias al hablar de un tiempo que queda atrás y al que no habrá regreso:

... I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest, because Aunt Sally she's going to adopt me and sivilize me, and I can't stand it. I been there before.

THE END
YOURS TRULY,
HUCK FINN¹¹¹

¹¹¹ Mark Twain, *Op. cit.*, p. 281

Por la distancia que nos separa como lectores del tiempo en que sucede la aventura de Huckleberry Finn, los elementos simbólicos que presenta aparecen nítidamente como tales. El río, la balsa, la convivencia con la naturaleza, el amparo de la noche, etc. se cubren de un aura de misterio que revelan al símbolo en sí por el extrañamiento de que es objeto en relación con la vida actual. Esto no implica que novelas de adolescencia más cercanas a nosotros eliminen la presencia del lenguaje de los símbolos, como veremos en relación con la novela de Salinger. En la cruzada de Holden Caulfield los elementos que señalan el cruce del umbral se transportan a una realidad cotidiana e inmediata. Como hemos apuntado, tal vez por el tiempo transcurrido entre la publicación de la obra de Twain y la de *The Catcher in the Rye*, los recursos simbólicos presentes en la primera aparezcan al lector contemporáneo con un aura "más mítica" que los de la segunda, a pesar de que las dos son novelas eminentemente realistas.

El dilema de Holden está francamente relacionado con la pérdida de la inocencia. Holden tiene una personalidad que se resiste a asumir el cambio, no por una negación obstinada de su ciclo vital, sino por las connotaciones que la sociedad civilizada que lo circunda dan a la maduración; éstas indiferenciadamente merman, según su punto de vista, la parte sensible y honesta que permanece dentro del individuo. Holden no quiere convertirse en un ser corruptible y guarda así cierta correspondencia de principios con el hombre que vive en comunión con la naturaleza, ensalzado a partir de pensadores románticos como Jean-Jacques Rousseau.

Holden tiene dieciséis años en el tiempo que ocurre "this madman stuff", como él la califica, y diecisiete al momento de la narración. Creció seis pulgadas y media en un año, tiene el pelo entrecano -según su padre, desde que era niño- y era un fumador compulsivo hasta antes de ser internado en el sur de California. Inclusive no se niega a intentar iniciarse sexualmente. Estas características físicas de las que está consciente y él mismo proporciona no lo presentan como un niño. Él mismo asegura que aunque en ocasiones se comporte como un chico de trece años: "Sometimes I act a lot older than I am - I really do

– but people never notice it. People never notice anything.”¹¹² Lo que señala esta información es que Holden conoce cuáles son los parámetros físicos y conductuales bajo los cuales se determina la pertenencia a las clases de edad en su sociedad: infancia, adolescencia-juventud y madurez. A lo que Holden se resiste es a dejar atrás el profundo sentimiento de pérdida y el duelo por Allie, no deja de lamentar que D. B. no sea más un escritor y se degrade en Hollywood, rechaza el que se orille al suicidio a James Castle por mantenerse en su palabra, que los colegios ofrezcan algo que no pueden dar, entre otras cosas. Holden detesta la hipocresía, el dinero (hasta cierto punto) y la corrupción, se convierte en un antecesor directo del “Flower Power” y la revolución de los años sesenta. Pero esta cruzada personal -Holden lucha por él y no por reformar la sociedad- a favor de perpetuar su inocencia, lo expone de manera frontal a la ideología materialista surgida tras la Segunda Guerra Mundial. Y aunque a partir del fin de la Guerra se inicia un proceso en que los adolescentes se constituirán como un grupo real de la población que exige se le reconozca, esta lucha -y el posterior movimiento hippie, en gran medida por el uso y mercantilización que los medios hicieron de sus principios- terminará por debilitarse en sus efectos reformadores, como sucede con el mismo Holden Caulfield.

Holden, aun en su locura (recordemos que la novela procede de un cuento titulado “I’m Crazy” y asevera esto en varias ocasiones), intuye que la suya es una cruzada perdida de antemano, como lo muestra esta conversación que tiene lugar antes de que abandone Pencey Prep. Mr Spencer le dice:

“Life *is* a game boy. Life *is* a game that one plays according to the rules.”

“Yes, sir. I know it is. I know it.”

Game, my ass. Some game. If you get on the side where all the hot-shots are, then it’s a game, all right – I’ll admit that. But if you get on the *other* side, where there aren’t any hot-shots, then what’s a game about it? Nothing. No game.¹¹³

¹¹² J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 9

¹¹³ *Ibid.*, p. 8

Holden toma la vida muy en serio y eso lo ha ido orillando a observar una posición fundamentalista que terminará por hundirlo. Ante la imposición institucional, debida por completo al medio social, que atenta contra cierta naturaleza o reglas personales, como la reverencia al hermano muerto, el respeto que se debe guardar en la primera cita o la cordialidad entre compañeros (la contraparte sería el olvido, el sexo forzado en el asiento trasero y la pelea por demostrar a ultranza la hombría y el ser popular, tan caras al modelo adolescente norteamericano), Holden asume el postulado de que la única solución es aferrarse a su estado anterior: el niño. Esta motivación se representa también en su preferencia por los museos donde las cosas permanecen siempre igual: "Certain things they should stay the way they are. You ought to be able to stick them in one of those big glass cases and just leave them alone. I know that's impossible, but it's too bad anyway."¹¹⁴ En el fondo no es que Holden se niegue a crecer, él no desconoce las ventajas de la juventud y de hecho las ejerce; el conflicto es que no es, ni quiere ser como los demás (en los juicios que hace sobre los demás puede llegar hasta la soberbia): su deseo hace que el medio lo descalifique provocando en él una reacción de mayor rechazo, estableciéndose de esta manera una dinámica que adquirirá niveles cada vez mayores y no terminará hasta que alguno de los dos se rinda.¹¹⁵

Si bien existen razones de importancia para que adquiera una posición de rechazo frente al mundo, a diferencia de Huck Finn -quien pese al infortunio de vivir en una sociedad como la suya asume su condición de alienado para sobrevivir-, Holden se rehúsa a cualquier tipo de pacto. Holden silenciosamente está pidiendo ayuda y hace una de sus últimas escalas con un ex-profesor suyo, Mr Antolini; tras una breve plática, éste le escribe una nota que él deberá estudiar: "The mark of the immature man is that he wants to die nobly for a cause,

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 122

¹¹⁵ La vida de ermitaño que lleva J. D. Salinger a pesar de su fama como escritor es un indicio de que, en su caso, él está dispuesto a no rendirse.

while the mark of the mature man is that he wants to live humbly for one."¹¹⁶ El sentido de la aseveración anterior se ha interpretado como una descripción del proceder de Holden, sin embargo no es así, lo que quiere Holden es vivir noblemente por su causa. Una posición como ésta llevada a extremos, como pudiera suceder en su caso, conduce a la violencia y al exterminio, y manifiesta el mismo comportamiento que el de una sociedad intolerante frente a la diferencia:

... while I was sitting down, I saw something that drove me crazy. Somebody'd written "Fuck you" on the wall. It drove me damn near crazy. I thought how Phoebe and all the other little kids would see it, and how they'd wonder what the hell it meant, and then finally some dirty kid would tell them – all cockeyed, naturally – what it meant, and how they'd all *think* about it and maybe even *worry* about it for a couple of days. I kept wanting to kill whoever'd written it. I figured it was some perverted bum that'd sneaked in the school late at night to take a leak or something and then wrote it on the wall. I kept picturing myself catching him at it, and how I'd smash his head on the stone steps till he was good and goddam dead and bloody. But I knew, too, I wouldn't have the guts to do it. I knew that. That made me even more depressed. I hardly even had the guts to rub it off the wall with my *hand*, if you want to know the truth. I was afraid some teacher would catch me rubbing it off and would think *I'd* written it. But I rubbed it out anyway, finally. Then I went to the principal office.¹¹⁷

Afortunadamente, el fundamentalismo de Holden, el vivir noblemente por su causa, queda completamente destruido por lo absurdo y lo cómico en la cita anterior: la imagen del "vago pervertido" que pudorosamente se salta a la escuela para *miar* y decide dejar huella escrita de su paso, y tras la descripción del tremendo asesinato, el arrepentimiento y la culpabilidad de Holden porque lleguen a pensar que fue él quien escribió, lo convierten en un pícaro, como Huck. La "cobardía", *yellowness*, de Holden (que muy al contrario es cordura) nunca lo dejará llegar a los niveles que se ha llegado en el nombre de la Inocencia, la Democracia o de Dios.

Holden es un perfecto anti-héroe adolescente con la derrota a cuestas desde el principio; es palpable cómo se aleja de la heroicidad de David Copperfield y aún más de la de Stephen Dedalus. Sin

¹¹⁶ J. D. Salinger, *Op. cit.*, p. 188

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 201

descontar la sensibilidad única y conmovedora que lo caracteriza, la caída que ha acariciado Holden, a la que se ha estado acercando largamente -que inclusive le ha sido anunciada-, y con la cual terminará su estado fantasmal se realizará al cobijo de la ironía y el absurdo. Holden la está pasando verdaderamente mal. Cuando espera a Phoebe en la sala egipcia del Museo de Arte para despedirse, pues no puede retrasar más su partida al oeste, sucede lo siguiente:

I was the only one left in the tomb then. I sort of liked it, in a way. It was so nice and peaceful. Then, all of a sudden, you'd never guess what I saw on the wall. Another "Fuck you." It was written with a red crayon or something, right under the glass part of the wall, under the stones.

That's the whole trouble. You can't ever find a place that's nice and peaceful, because there isn't any. You may *think* there is, but once you get there, when you're not looking, somebody'll sneak up and write "Fuck you" right under your nose. Try it sometime. I think, even, if I ever die, and they stick me in a cemetery, and I have a tombstone and all, it'll say "Holden Caulfield" on it, and then what year I was born and what I died, and then right under that it'll say "Fuck you." I'm positive, in fact.

After I came out of the place where the mummies were, I had to go to the bathroom. I sort of had diarrhea, if you want to know the truth. I didn't mind the diarrhea part too much, but something else happened. When I was coming out of the can, right before I got to the door, I sort of passed out. I was lucky, though. I mean I could've killed myself when I hit the floor, but all I did was sort of land on my side. It was a funny thing, though. I felt better after I passed out. I really did. My arm sort of hurt, from where I fell, but I didn't feel so damn dizzy any more.¹¹⁸

En el reconocimiento de lo irremediable que resulta la búsqueda de un estado impoluto (*You can't ever find a place that's nice and peaceful, because there isn't any*), en un ambiente mortuorio y visualizando su propia muerte, Holden alcanza su epifanía, y tras la innoble caída, curiosamente, se siente mejor. La ironía de lo universal en lo cotidiano, representado en las circunstancias en que se da el momento epifánico de Holden, revelan su aceptación simple y mundana de que nada puede detenerse y todo está en perpetuo movimiento. La fantasía de Holden que da título a la novela, de ser "el guardián entre el centeno" y proteger a los niños de caer por el precipicio se substituye por otra imagen cotidiana, a través de la cual

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 204



La revolución de los años 1960.
Fotografía de Bernie Benton [1967]

se manifiestan los ciclos cósmicos en un carrusel y la correspondencia de los contrarios en el sube y baja de los caballitos:

"Aren't you gonna ride, too?" she asked me. She was looking at me sort of funny. You could tell she wasn't *too* sore at me any more.

"Maybe I will the next time. I'll watch ya," I said. "Got your ticket?"

"Yes."

"Go ahead, then — I'll be on this bench right over here. I'll watch ya." I went over and sat down on this bench, and she went and got on the carrousel. She walked all around it. I mean she walked once all the way around it. Then she sat on this big, brown, beat-up-looking old horse. Then the carrousel started, and I watched her go around and around. There were only about five or six other kids on the ride, and the song the carrousel was playing was "Smoke Gets in Your Eyes." It was playing it very jazzy and funny. All the kids kept trying to grab for the gold ring, and so was old Phoebe, and I was sort of afraid she'd fall off the goddam horse, but I didn't say anything or do anything. The thing with kids is, if they want to grab for the gold ring, you have to let them do it, and not say anything. If they fall off, they fall off, but it's bad if you say anything to them.¹¹⁹

La melancolía con que Holden acepta que la individualidad es propia a pesar de lo que suceda al exterior, y que en el deseo de mantenerse fiel a uno mismo hay tropiezos, lo deja sentado bajo la lluvia observando a su hermana dando vueltas en el carrusel... ¡y también de interno en un hospital! Esta es una última ironía al cruce del umbral de Holden, el precio de ser uno mismo y del reconocimiento del otro: "It's

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 211

funny. Don't ever tell anybody anything. If you do, you start missing everybody.”, que visto en perspectiva con la reflexión hecha en relación a Phoebe (*The thing with kids is, if they want to go for the golden ring, you have to let them do it, and not say anything*), puede interpretarse como si Holden nos dijera que al interferir en la vida de los demás, nos los estamos perdiendo¹²⁰: *Let it be*.

CLAY Y LA DIFUMINACIÓN DE LOS LÍMITES

Clay comparte con Huck y Holden una estructura mítico-ritual subyacente en la novela de adolescencia que hace uso del lenguaje de los símbolos. Esta se revela especialmente al momento de la epifanía o cruce del umbral con la solución del dilema ético que, en relación a su identidad, ocupa a los héroes adolescentes. Con la epifanía, el héroe asume una perspectiva sobre el mundo que instaurará su individualidad y un nuevo orden. Para Clay el cruce del umbral inicia cuando, en una muestra de voluntad inédita en la novela y opuesta a su constante pasividad, finalmente decide, y lo que decide es que desea ver “lo peor”. Este acto, en que se acompaña de Julian y puede concretarse justo debido a él, lo conduce simbólicamente a lo más profundo de la oscuridad, a la región de los muertos. Clay formará parte de ellos y tendrá que emerger reconstituido de la experiencia ritual. Tras este renacimiento que implica una asimilación consciente de las enseñanzas recibidas a lo largo del periodo de margen, Clay puede entonces activar su memoria, da lugar a un tiempo pasado que se relaciona con el cierre del umbral y se va de la ciudad internándose en el desierto. En este punto el modelo mítico-ritual de la novela de adolescencia se cumple. Sin embargo, Clay continúa narrando, con lo cual se sugiere que se dará paso a los efectos obtenidos en la epifanía.

¹²⁰ Es también por esta razón que Holden empieza a extrañar aún a quienes antes minimizaba: “I’m sorry I told so many people about it. About all I know is, I sort of *miss* everybody I told about. Even old Stradlater and Ackley, for instance. I think I even miss that goddam Maurice.” *Ibid.*, p. 214

Hemos visto cómo Huck tiene que actuar en concordancia con la asunción de su personalidad liberando a Jim, y cómo Holden acepta la responsabilidad de ser él mismo y revalora la individualidad de los demás.

Bajo esta perspectiva, encontraremos la que quizá sea la escena más emblemática de *Less Than Zero* y que da luz sobre el efecto significativo del cruce del umbral en nuestro héroe. Esta elaboración del sentido de la epifanía de Clay se da en compañía de Rip. Revisemos brevemente la relación entre los dos personajes.

Rip tiene una influencia especial sobre Clay, por ser su amigo, su *dealer* y porque es completamente coherente con su posición. Rip, poco a poco, se convierte en un consejero para Clay. Él es una especie de demiurgo. Es Rip el único que ha intentado saber qué ha estado haciendo Clay en New Hampshire ("*Well an art course and a writing course and this music course-*" [32]) y le ha advertido, sin mucha pretensión, que debe irse:

"Well, I think you should go back," he says, pocketing the money. "Don't fuck off. Don't be a bum."

"Like you?" I regret saying this. It comes out wrong.

"Like me, dude," Rip says, missing a beat.

"I don't know if I want to," I begin.

"What do you mean, you don't know if you want to?"

"I don't know. **Things aren't that different there.**"

Rip is getting restless and I get the feeling that it doesn't matter a whole lot to Rip whether I stay or go.

"Listen, you've got a long vacation, don't you? A month, right?"

"Yeah. Four weeks."

"A month, right. **Think about it.**"

"I'll do that."

Rip walks over to the window. (33)

Debido a la objetividad de Rip es que Clay encuentra en él una posición definida frente a la vida, sin importar los tonos siniestros que ésta tiene, recordemos: " - 'Oh, shit Rip, what don't you have?' - 'I don't have anything to lose'". Rip muestra claramente una postura existencial nihilista y en esta dirección ambos experimentan un memorable y

¹ Las negritas son mías.

revelador momento de contemplación que puede interpretarse como una decantación del leitmotiv principal de la novela, *People are afraid to merge*:

Rip and I were driving on Mulholland one day before I left and Rip was chewing on a plastic eyeball and wearing a Billy Idol T-shirt and kept flashing the eyeball between his lips. I kept trying to smile and Rip mentioned something about going to Palm Springs one night before I left and I nodded, giving in to the heat. On one of Mulholland's most treacherous turns, Rip slowed the car down and parked it on the edge of the road and got out and motioned for me to do so too. I followed him to where he stood. He pointed out the number of wrecked cars at the bottom of the hill. Some were rusted and burnt, some new and crushed, their bright colors almost obscene in the glittering sunshine. I tried to count the cars; there must have been twenty or thirty cars down there. Rip told me about friends of his who died on that curve; people who misunderstood the road. People who made a mistake late in the night and who sailed off into nothingness. Rip told me that, on some quiet nights, late, you can hear the screeching of tires and then a long silence; a whoosh and then, barely audible, an impact. And sometimes, if one listens very carefully, there are screams in the night that don't last too long. Rip said he doubted that they'll ever get the cars out of there, that they'll probably wait until it gets full of cars and use it as an example and then bury it. And standing there on the hill, overlooking the smog-soaked, baking Valley and feeling the hot winds returning and the dust swirling at my feet and the sun, gigantic, a ball of fire, rising over it, I believed him. And later when we got into the car he took a turn down a street that I was pretty sure was a dead end.

"Where are we going?" I asked.

"I don't know, he said. "Just driving."

"But this road doesn't go anywhere," I told him.

"That doesn't matter."

"What does?" I asked, after a little while.

"Just that we're on it, dude," he said. (194-195)

En el ambiente surreal de un valle que está siendo consumido y frente a ese monumento a la fatal casualidad y a la muerte, la escena toma los tintes plenamente filosóficos que asaltan a estos dos adolescentes. Las preguntas de Clay y las respuestas de Rip hablan de un mundo que se agota y sin asideros, abandonado y sin salida, en el que sólo importa que se está en él: una amarga derivación del vivir sólo el presente, *carpe diem*. Sin embargo, permanece el contraste entre la postura existencial nihilista de Rip, quien responde, y la pasividad de Clay, que pregunta y escucha.



Julian y Rip

(Robert Downey Jr. y James Spader) en el film *Less Than Zero*

El *seize the day* de Clay está técnicamente exhibido en el apabullante tiempo presente de la narración y en su renuencia a interpretar los acontecimientos aun cuando narra en pasado, pero es incierto saber hasta qué grado llega a compartir y asumir la posición que Rip muestra abiertamente. La resolución del dilema ético para Clay se define sólo a través de su permanencia o su partida. Sin embargo, el rechazo que implica el que se marche de la ciudad no descubre en el caso de Clay una postura existencial como la de Rip. No hay elementos contundentes que señalen que Clay es co-partícipe de este aprendizaje. La tercera sección de la novela es un corolario del cruce del umbral de salida en que están presentes varios indicios de que, efectivamente, tuvo lugar una epifanía, pero que de inmediato empieza a desdibujarse.

This is the game that moves as you play, esta pauta de lectura con que inicia la novela nos habla de la existencia de un conjunto de reglas que ahora podemos identificar con la actualización del género de adolescencia. Clay ha llevado a término una trayectoria instaurada dentro de los parámetros del héroe adolescente. Lo que se concluye con su partida de Los Ángeles es la permanencia de una estructura mítico-ritual que se ha llevado a cabo, indicativo de que la aventura de Clay está dentro de la genealogía del género. Pero el juego cambia cuando lo juegas, tal como este tipo de novela ha presentado diversas

perspectivas en lo que significa la transfiguración del héroe (*bildungsroman*-biografía espiritual-novela de adolescencia). Es por esta razón que la ausencia de una franca resolución del dilema ético que compete al héroe - misma que podría haberse sugerido si la novela finalizara en el abierto rechazo a la sociedad angelina al término de la sección de Julian, justo en el momento del cruce del umbral - y la existencia de una tercera sección son especialmente reveladoras.

La tercera sección de *Less Than Zero* se caracteriza porque casi todas las escenas inician con frases que señalan el tiempo antes de la partida de Clay. Aunque Clay retoma la narración en presente, éstas no muestran una consecución temporal y producen un efecto de distorsión comparadas con el anterior orden cronológico de la acción. Clay abre las escenas diciendo: "The week before I leave", "The week before I left", "...one day before I left", "Before I left", "... on Tuesday afternoon", "The last week", "... the night before I leave", "When I left". El efecto de irregularidad que produce el uso de estas frases rompe con la convención que se había establecido desde el inicio de la novela, en la cual una acción o escena era inmediata a la otra; por lo tanto, se provoca incertidumbre respecto al orden objetivo de las acciones. Esta confusión evidentemente es reflejo del estado de Clay y vuelve móvil su lugar en el espacio y el tiempo al momento de narrarlas. Si las reglas del juego se rompen, no sólo el juego se transforma sino que el jugador tiene que reposicionarse para volverlo a iniciar, es por esto que resulta contradictorio desde dónde narra Clay: la posición del sujeto se vuelve inestable.

Las frases adverbiales de inicio de escena tienen una doble función: además de la distorsión que producen, también señalan que el horror está quedando atrás. Clay abandonará la voraz ciudad de Los Ángeles y aunque el recuento del preámbulo a su partida se vuelva a colmar de la inercia de la vida angelina y de las anécdotas de nota roja que lo asaltaron desde su regreso, el lector cuenta con la inminente partida de Clay. Si él cumple con el patrón ritual y la convención literaria, la conclusión será definitiva: Clay es otro. Sin embargo, existen ciertos indicios y señales que cuestionan la contundencia de la acción de

alejarse en Clay, es decir, de la calidad definitoria de la iniciación. De principio contamos con la confusión de las escenas dada por el rompimiento del orden cronológico de la acción -mismo que caracterizaba a Clay quien había seguido un patrón claramente definido-, y la consecuente movilidad del lugar del narrador. La suplantación del orden señala que la confusión surge de Clay, quien se refiere a una canción que lo intriga: "The week before I leave, I listen to a song by an L.A. composer about the city. I would listen to the song over and over, ignoring the rest of the album. It wasn't that I liked the song so much; it was more that it confused me and I would try to decipher it." (193) Él mismo pudiera ser el autor de esta canción que no acaba de entender (*I would try to decipher it*) y la describe, ya a la distancia, en la escena final de la novela:

There was a song I heard when I was in Los Angeles by a local group. The song was called "Los Angeles" and the words and images were so harsh and bitter that the song would reverberate in my mind for days. The images, I later found out, were personal and no one I knew shared them. The images I had were of people being driven mad by living in the city. Images of parents who were so hungry and unfulfilled that they ate their own children. Images of people, teenagers my own age, looking up from the asphalt and being blinded by the sun. These images stayed with me even after I left the city. Images so violent and malicious that they seemed to be my only point of reference for a long time afterwards. After I left.
(208)

La similitud entre la canción a que hace mención y su propia aventura sugieren nuevamente que la elaboración de sentido está en proceso, no es suficiente que Clay reconozca que las imágenes "duras y amargas" son por entero personales para poder asegurar que les da un valor y una interpretación, como tampoco es pertinente afirmar que comparte la perspectiva nihilista de Rip. Lo más que se acerca Clay a una significación de lo acontecido es cuando le dice a Blair en la terraza de *The Old World*: "I don't want to care. If I care about things it'll just be worse, it'll just be another thing to worry about. It's less painful if I don't care." Esta frase nos remite a la de Holden cuando Mr Spencer le explica que la vida es un *juego*: "Game, my ass. Some game. If you

get on the side where all the hot-shots are, then it's a game, all right – I'll admit that. But if you get on the *other* side, where there aren't any hot-shots, then what's a game about it? Nothing. No game."¹²¹ Con esta afirmación Holden manifiesta su condición de no participar del medio exterior al reconocerse como alienado (Clay, por su parte, no quiere preocuparse para evitar así el dolor), a la vez que muestra el estado depresivo en que irá sumiéndose cada vez más. Pero Holden termina por reconocer que hay un juego, aunque a él no le esté dado el jugar. Huck, por su parte, hace una declaración que se asemeja aún más a la de Clay:

Then I thought a minute, and says to myself, hold on, -s'pose you'd a done right and give Jim up; would you feel better that you do now? No, says I, what's the use you learning to do right, when it's troublesome to do right and ain't no trouble to do wrong, and the wages is just the same? I was stuck. I couldn't answer that. So I reckoned I wouldn't bother no more about it, but after this always do whichever come handiest at the time.¹²²

Las aseveraciones de Holden y Huck prefiguran una conscientización precisa sobre su realidad y son conducentes a la acción, mientras que la negación de Clay no está en relación con ellos, ni con el carácter activo y consciente de Rip: él se sume en la pasividad y la inconsciencia. Hasta el momento el único signo de que la epifanía y transformación de Clay tienen un efecto que puede ser duradero es únicamente el hecho de que se aleje.

La solución del dilema ético, que en Huck y Holden está abiertamente expuesto, está cimentado en la construcción de la identidad. Clay ha mostrado tangencialmente a lo largo de la novela consternación y dudas respecto de sí mismo. Tras su arribo a LA, tiene que adecuarse de nueva cuenta al medio y equiparar su imagen a la del resto de los personajes y llega a cuestionarse: "... thin, tan bodies, short blond hair, blank look in the blue eyes, same empty toneles voices, and then I start to wonder if I look exactly like them." (152)

¹²¹ *Ibid.*, p. 8

¹²² Mark Twain, *Op. cit.*, p. 95

Posteriormente, ya en la tercera sección y en la misma escena en que hace referencia a la canción que intenta descifrar, Clay hace la siguiente descripción:

I sat in my room a lot, the week before I left, watching a television show that was on in the afternoons and that played videos while a DJ from a local rock station introduced the clips. There would be about a hundred teenagers dancing in front of a huge screen on which the videos were played; the images dwarfing the teenagers – and I would recognize people whom I had seen at clubs, dancing on the show, smiling for the cameras, and then turning and looking up to the lighted, monolithic¹²³ screen that was flashing the images at them. Some of them would mouth the words to the song that was being played. But I'd concentrate on the teenagers who didn't mouth the words; the teenagers who had forgotten them; the teenagers who maybe never knew them. (193-194)

En esta escena Clay expone su búsqueda de contacto y empatía con los otros¹²⁴ y, por lo tanto, de afirmación de su Yo. Clay se concentra en quienes, como él -se infiere de las referencias a la canción sobre Los Ángeles-, “no cantan la letra, quienes la han olvidado o quizá nunca la supieron”. La música es un elemento de suma importancia a lo largo de la novela, es otra de las formas indirectas en que Clay va representando su realidad. Los años 1980 tuvieron entre sus más reconocidas aportaciones al mundo de los medios la aparición de MTV y el nacimiento del video como una forma de expresión. Debido a esta influencia en que convergen la música y la televisión, puede destacarse en *Less Than Zero* la brevedad de las escenas y las imágenes, la vertiginosidad, el uso del ritmo y la repetición, de leitmotifs que son casi estribillos, inclusive la inmediatez que puede proporcionar el video como medio puede reconocerse en la proximidad no procesada, aparentemente, de la narración de Clay. No resulta arriesgado

¹²³ Este es el mismo adjetivo que Clay utiliza para la cruz de neón en la descripción en que los símbolos se intercambian (la luna, la cruz, la luz del distrito mercantil). El poder del dinero y su sacralización, dentro de esta relación, abarcaría en definitiva a los medios. *Vid. supra*, p. 110

¹²⁴ Otra señal de esta necesidad y no de cercanía: “Whenever I'm on Wilshire or Sunset during lunch hour I try to make eye contact with the driver of the car next to mine, stuck in traffic. When this doesn't happen, and it usually doesn't, I put my sunglasses back on and slowly move the car forward.” (41)

comparar la novela con el *clip*¹²⁵ de una larga canción. Una canción que, en la gradación que hace Clay, él mismo no canta, la olvida o quizá nunca la supo.

Las tres acciones que acabamos de mencionar manifiestan de nueva cuenta una negación. Nicki Sahlin destaca las numerosas ocasiones en que ante un cuestionamiento Clay contesta "Nada" (*Nothing*), como ejemplo tomemos la respuesta que da a Blair, también en la terraza de *The Other World*, sobre qué hizo el fin de semana: "I sigh, actually surprised that i don't remember. Nothing." (203) Sahlin afirma que en la novela: "[Clay] feels intensely alienated, a stranger even in familiar territory. Moreover he feels compelled to confront and question the absurd; he becomes aware of the absurd in its existential sense as his month-long experience tells him that all the practices and values that he has previously accepted actually have no meaning."¹²⁶ La lectura de Sahlin es correcta en lo que respecta a la sensación que embarga a Clay en su regreso y a través de la cual es arrastrado en la inercia de llegar al fondo, no obstante llega a una conclusión que rebasa la naturaleza de nuestro héroe:

By making Clay's final choice survival rather than oblivion, Ellis offers redemption in a nearly hopeless situation ¹²⁷[...] Ellis has created a character who is in realistic terms no hero but who has nevertheless grappled with a fundamental question. Clay has become aware of his own anxiety and alienation, as well as the meaninglessness around him; and though he has found no solution, he has found the courage to continue to live. In having faced the absurd as he finds it, Clay takes on the proportions of an existential hero.¹²⁸

La conclusión de Sahlin respecto a que Clay encarna la figura del héroe existencial, pues elige sobrevivir en lugar de olvidar, es incorrecta frente a la voluntad expresa de Clay de mantenerse indiferente frente a la vida porque es menos doloroso (*I don't want to*

¹²⁵ El término es propio de la década y ahora ha entrado en desuso.

¹²⁶ Nicki Sahlin, *Op. cit.*, p. 25

¹²⁷ Tanto Clay como Daniel han asentado que New Hampshire no difiere tanto de la escena angelina.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 41

care. If I care about things it'll just be worse). Si a esto sumamos que en una escena previa a la sección de Julian, Clay avisa a Daniel que se va en cinco días, nos encontramos con que dentro de los días o el fin de semana sobre los que pregunta Blair están precisamente los del desarrollo de la crisis del cruce del umbral. Clay recuerda una canción que le produce imágenes por completo personales y trata de descifrarlas; éstas se relacionan con su estancia en Los Ángeles, pero antes de partir ya ha empezado el olvido. Esto abre una disyuntiva sobre la efectividad significativa, tanto sobre su identidad como sobre el mundo -el dilema ético-, que Clay haya obtenido del periodo ritual.

La epifanía de Clay es, como casi todo lo que vive en sus vacaciones, instantánea. Las revelaciones que surgen de ella parecen empezar a borrarse aun antes de partir. Y, aunque es un alivio para el lector que Clay finalmente se vaya, es imposible asegurar que no regresará y sin ya saber siquiera las letras de su desolada canción.

Este hecho se manifiesta en la imagen recurrente y vigilante del poster de Elvis Costello en la intimidad de la habitación de Clay. Recién desembarcado del avión, Clay repara en ella:

I take my shoes off and lie on the bed and feel my brow to see if I have a fever. I think I do. And with my hand on my forehead I look up with caution at the poster encased in glass that hangs on the wall above my bed, but it hasn't changed either. It's the promotional poster for an old Elvis Costello record. Elvis looks past me, with this wry ironic smile on his lips, staring out the window. The word "Trust"¹²⁹ hovering over his head, and his sunglasses, one lens red, the other blue, pushed down past the ridge of his nose so that you can see his eyes, which are slightly off center. The eyes don't look at me, though. They only look at whoever's standing by the window, but I'm too tired to get up and stand by the window. (11)

La descripción del póster se centra en la mirada de Elvis Costello que parece observar a quien esté parado junto a la ventana pero, más aún, sus ojos están ligeramente desviados y los lentes tienen un cristal rojo y el otro azul, con lo que se sugiere distorsión en la perspectiva visual

¹²⁹ La palabra "Trust", dentro del contexto de la novela, puede tener un doble significado, no solo "Confiar", sino "Crédito", con lo que estaría en la misma línea de la sustitución de símbolos que apuntamos: luna-cruz-luz artificial del distrito mercantil.

del que mira. Clay tiene la impresión de que si se para en la ventana, los ojos de Costello lo registrarán, pero el efecto volverá a ser el mismo: la mirada se dirigirá hacia otro lugar. La imagen de Costello tiene un antecedente directo en los ojos del doctor T. J. Eckleburg en *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, que dominan "the valley of ashes", cuya imaginaria influye las descripciones de *Less Than Zero*¹³⁰ :

About half way between West Egg and New York the motor-road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile so as to shrink away from a certain desolate area of land. This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens, where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air. Occasionally a line of grey cars crawls along in an invisible track, gives out a ghastly creak and comes to rest, and immediately the ash-grey men swarm up with leaden spades and stir up an impenetrable cloud which screens their obscure operations from your sight.

But above the grey land and the spasms of bleak dust which drift endlessly over it, you perceive, after a moment, the eyes of Doctor T. J. Eckleburg. The eyes of Doctor T. J. Eckleburg are blue and gigantic – their retinas are one yard high. They look out of no face but, instead, from a pair of enormous yellow spectacles which pass over a nonexistent nose. Evidently some wild wag of an oculist set them there to fatten his practice in the borough of Queens and then sank down himself into eternal blindness or forgot them and moved away. But his eyes, dimmed a little by many painless days under sun and rain, brood on over the solemn dumping ground.¹³¹

La creación de esta tierra baldía bajo el escrutinio de unos ojos sin dueño ha sido interpretada como representativa de un Dios que se manifiesta en su ausencia¹³². Ellis profundiza esta paradoja de la novela de Fitzgerald: Dios, que continúa viendo a través de las ventanas, se ausenta aún más en una mirada sin objetivo. La segunda

¹³⁰ La influencia es especialmente clara en la analepsis que narra la despedida entre Clay y Blair, cuando él está a punto de irse a New Hampshire por primera vez: un lugar en medio del desierto con una gasolinera, con gente yendo y viniendo sin razón aparente, al que llega un auto con placas que dicen "GABSTOY". *Ibid.* 199-201

¹³¹ F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, pp. 27-28

¹³² George Wilson, esposo de Myrtle la amante de Tom Buchanan, se refiere directamente a los ojos del Dr. T. J. Eckleburg como los de Dios: "With an effort he got up and walked to the rear window and leaned with his face pressed against it, 'and I said 'God knows what you've been doing, everything you've been doing. You may fool me but you can't fool God!'"

Standing behind him Michaelis saw with a shock that he was looking at the eyes of Doctor T. J. Eckleburg which had just emerged pale and enormous from the dissolving night.

'God sees everything,' repeated Wilson." *Ibid.*, p. 167

pauta de lectura de la novela entra en juego *There's a feeling I get when I look to the West...* La mirada no sólo reside en lo que se mira sino también en el observador. Las imágenes que quedan con Clay al abandonar Los Ángeles están marcadas por el olvido, no hay un ejercicio de significación que las fije, su mirada es móvil, como la de Costello, como el lugar que ocupa al narrar la tercera sección de su historia. De esta manera, la inmediatez de la casi perpetua narración en presente devela la paradoja de la inasibilidad de la experiencia para un mundo y un héroe sumidos en el abandono.



Elvis Costello

La imposibilidad de significar desdibuja los ciclos vitales, que se transforman en el invariable electrocardiograma de un paciente comatoso. Los límites del periodo mítico-ritual adolescente se difuminan y Clay estará siempre al borde de la acción significativa. Como en la aventura de Holden, una de las últimas imágenes que recibe Clay es la de una feria, representación de las vicisitudes del mundo:

I drove out to Topanga Canyon that night, and parked near an old deserted carnival that still stood, alone in a valley, empty, quiet. From where I was I could hear the wind moving through the canyons. The ferris wheel pitched slightly. A coyote howled. Tents flapped in the warm wind. It was time to go back. I had been home a long time.

(207)

La rueda de la fortuna, símbolo solar del ciclo del nacimiento y la muerte, se encuentra fuera de centro (*pitched slightly*) -como la mirada de Costello- y condenará a Clay a repetir una y otra vez en el sinsentido de una estructura que ha sido vaciada y en el permanente miedo de perderse a sí mismo, *People are afraid to merge*.

Blair calls me the night before I leave.¹³³

"Don't go," she says.

"I'll only be gone a couple of months."

"That's a long time."

"There's always summer."

"That's a long time."

"I'll be back. It's not that long."

"Shit, Clay."

"You've got to believe me."

"I don't."

"You have to."

"You're lying."

"No, I'm not." (206)

¹³³ Este diálogo es precedido por el *flashback* sobre la primera despedida entre ambos y la escena en *The Other World*, en la que parece que el rompimiento es definitivo. El estira y afloja entre Clay y Blair es uno más de los síntomas del círculo sin fin en que se desenvuelven.

¿CLAY EASTON ELLIS?

Less Than Zero es una novela de adolescencia que irrumpe en la escena norteamericana causando conmoción. Es un texto que responde a los parámetros de un género de mucha importancia para la vida de los estadounidenses. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento de la capacidad narrativa de Ellis, esta novela ha sido menospreciada en cuanto a sus alcances y aportaciones a las letras en general y a la literatura de adolescencia. El punto central de esta controversia se relaciona con lo que hemos denominado el cruce del umbral. Clay, su héroe adolescente, responde a todos los elementos formales que han ido constituyendo históricamente un género literario. Las estrategias narrativas utilizadas por el autor que se encaminan a la consecución de la historia del personaje, el tiempo presente y el narrador autodiegético, plantean una separación contundente entre los actores del fenómeno literario: autor, personaje-narrador y lector. Esto se hace patente en un discurso realista que en el fondo depende de una construcción simbólica muy poderosa y se sustenta en ella. Si se inclina la balanza en cualquiera de los dos sentidos, hacia la realidad descarnada o hacia la duplicidad del símbolo, la novela se desvirtúa.

La ausencia de una experiencia significativa resultado del periodo de margen para Clay aparece como un obstáculo o como un aliciente. Los detractores de *Less Than Zero* argumentan que no existe una razón para contar la historia de un personaje que no llega a nada; y por otra parte los entusiastas del texto llegan a conclusiones que rebasan el discurso novelístico. Citemos a Nicki Sahlin¹³⁴ para aclarar ambas perspectivas:

... Ellis's novel [...] is about a man confronting the void. It is not a novel of initiation, for there is no society or substance into which Clay might reasonably

¹³⁴ El ensayo de Nicki Sahlin es el único abocado al estudio e interpretación puntuales de la novela que pudimos localizar.

expect to be initiated. His responsibility is to bear witness to the moment-to-moment absurdity of the place he had heretofore considered home.¹³⁵

La justificación de Sahlin para no considerar *Less Than Zero* como una novela de iniciación es en extremo débil. Hemos recalcado que al ser la iniciación un acto ritual que se ha transformado para nuestra época en una instauración individual de la identidad, los parámetros para el análisis del personaje deben obtenerse de su propia condición e interioridad. Negar un proceso iniciático porque no hay una sociedad o entidad en la que Clay pueda *razonablemente* ser iniciado, corresponde a la propia lectura de Sahlin. A lo largo de la historia del género la tendencia generalizada es que los adolescentes no ven nada en absoluto de razonable en la sociedad en que deben participar. Y aunque su iniciación consista en su permanencia como alienados, ésta se lleva a cabo.

El análisis de Sahlin eleva a "héroe existencial" a Clay, y nos habla de su "responsabilidad" de mantenerse como testigo de lo absurdo. Reconocer una realidad absurda y consecuentemente volverse responsable frente a ella implica asumir una condición. Todos los elementos para el análisis que hemos propuesto señalan que Clay va en dirección contraria, se maneja por la inercia y prefiere claramente el olvido. La responsabilidad existencial a que hace mención Sahlin surge de su propia experiencia de lectura. La narración de Clay produce en Sahlin la creencia de que se debe asumir una responsabilidad frente a nuestra realidad, pero ésta no es representativa de Clay. El final de la aventura de Clay es un final abierto que está condicionado por los patrones discursivos del género. El lector intenta dotar de significado una experiencia arquetípica que, como tal, es parte de todos, y tiene una concreción específica en la novela de adolescencia. La presencia insondable del mito y del rito se evidencia en la necesidad de un significado a la partida de Clay, producida tras el término del periodo de margen. Quienes, por la ausencia de la significación *escrita* del cierre del umbral de Clay, descalifican la novela de Ellis pecan de pereza, y

¹³⁵ Nicki Sahlin, *Op. cit.*, p 26

los que aportan una interpretación que sortea las faltas de Clay y lo enaltecen, de generosos. No hay una conclusión concreta sobre qué pasa con Clay. Ambas perspectivas son igualmente ortodoxas a su modo.

La altura moral de la novela de Ellis reside en que obliga al lector como individuo a significar la experiencia de su lectura, a resolver el dilema ético del héroe. El mensaje está fuera del texto. Por lo pronto Clay continúa en coma.

CONCLUSIONES

LOS ÁNGELES, 1985

A lo largo de este estudio hemos marcado la diferencia entre la pertenencia de *Less Than Zero* a los ámbitos del realismo, en contraste con su calidad textual construida desde el símbolo. Este recurso nos ha servido como punto de partida para observar cómo la obra de Ellis es plenamente limítrofe. La dicotomía entre realismo y símbolo es metodológicamente válida porque nos permite distinguir cómo este texto literario es recipiente de dos tipos de interpretación aparentemente opuestos. Sin embargo, en este caso la perspectiva realista no niega al símbolo y el análisis simbólico no echa por la borda uno de los fundamentos centrales de la novela, la noción de realidad:

... la novela no se autojustifica o encuentra su razón de ser en relación con lo real (y esto se aplica tanto a la novela tradicional como a la novela moderna) porque la novela siempre funciona sobre un sistema de encubrimientos y engaños para poder existir, no tiene más remedio; pero no se debe confundir esto con realismo. La novela puede solamente construirse a sí misma, bien pretendiendo pasar por la realidad o bien desenmascarándola y denunciándola. En este sentido la novela está siempre comprometida, siempre implicada y envuelta con el realismo, ya sea a favor o en contra, claro.¹

La coexistencia entre realidad y símbolo es la primera condición que señala que la novela de Ellis se desarrolla en el límite entre *contrarios*. Ellis escribe una novela que retrata un grupo social específico durante la década de 1980, pero al interior del discurso descubrimos que es también un viaje a la intimidad de Clay, el héroe, un individuo impelido a encontrarse a sí mismo quien recurre al cumplimiento de una estructura arquetípica. Es en este punto donde empezamos a identificar una serie de circunstancias que revelan la calidad móvil de

¹ Enrique García, "Notas en torno a la novela: Entrevista con Raymond Federman", p. 15

este texto al momento de interpretarlo. *This is the game that moves as you play.*

La situación que encontramos entre realidad y símbolo se repite en relación a las estrategias discursivas que Ellis descubre, y describe, en el texto novelístico. El ejemplo más claro se da cuando Ellis al autodefinirse como a *non narrative writer* está haciendo alusión al uso divergente que hará de un recurso como es la trama. A través de comentarios sobre *Less Than Zero* y en el cuerpo mismo de la obra, Ellis presenta la novela casi como un ejercicio por entero formal y subraya la calidad posmoderna de su escritura:

Al igual que con los estilos musicales, el aspecto de mayor interés es la composición; aquello sobre lo que trata la composición es simplemente un elemento más en ella. Al poner el énfasis en el arte de la composición, se invita al lector a participar en la obra misma. No leemos sobre una experiencia, sino que, más bien, adquirimos experiencia nosotros mismos.²

Ellis recurre a la separación entre autor - narrador - lector y no compromete la interpretación de ninguno como única. Sin embargo, al lanzar al aire la responsabilidad final del sentido de la obra, Ellis indirectamente revalora la calidad ya significativa de un aspecto puramente formal. Es probable que Ellis no escribiera expresamente una "novela de adolescencia", un *bildungsroman*, pero en él se detonaron estructuras literarias pertenecientes al genoma cultural. Los recursos que utiliza el escritor, como el uso casi único del presente como tiempo de la narración, lo que hacen es nublar y confundir el sentido de un tipo de escritura sobrecodificada. Un elemento tan claro como el tiempo verbal presente utilizado para un género relacionado directamente con la memoria (la significación del periodo ritual y el cruce del umbral sólo se da con el transcurrir del tiempo), y por ende con el pasado, trastoca los cánones establecidos tipológicamente. Por esta razón es que la crítica literaria, que en relación a Ellis ha sido

² Jerome Klinkowitz, "La ficción postmodernista norteamericana", p. 59

sumamente ortodoxa, ha divagado tanto en cuanto a la pertinencia de una escritura como la de este autor.

El uso que hace Ellis de la tradición, por otra parte, la calidad intertextual de la novela, también puede cuestionar si Clay puede o no catalogarse como *héroe*. Esto depende, otra vez, otra vez, del punto de vista. Ellis alude a una estructura novelística que prefigura que el personaje principal llegue a una comprensión cabal del periodo ritual por el que ha transitado. Clay se coloca justamente en el borde del cruce del umbral y parece detenerse. La conclusión de lo que pasará con él se vuelve incierta. Clay se insinúa al respecto, pero nunca es definitivo y Ellis detrás de la escritura de *Less Than Zero* se desdibuja. Dentro de los cánones de la posmodernidad, la iniciación adolescente se sustentará a través de la significación que puede ser obtenida desde la forma y no de la exposición definitiva de los efectos de sentido que en sí produce el rito en el héroe. De cualquier manera, como en el cuerpo de las novelas a que hicimos referencia, la iniciación en *Less Than Zero* continúa emergiendo de los impulsos debidos a un arquetipo: "Ocurre como si los esquemas rituales se hallaran indisolublemente vinculados a la estructura misma de la vida espiritual. Como si la iniciación fuera un proceso indispensable para todo intento de regeneración total, para todo empeño por trascender..."³ Si Clay logra convertirse en *otro* es algo que jamás podremos saber, pero lo seguro es que él hizo el trámite, un gesto vacío. Clay vive un proceso ancestral que no puede asimilar del todo, y la ruptura con la estructura modelo es infinitamente más incómoda para el lector que su realización. Como lectores pretendemos que las cosas sean claramente consecuentes. Tendemos a propiciar la certidumbre. Sin embargo esta posibilidad es inasible en Clay. Ellis elige el presente como representante directo de la realidad, de manera que la narración simultánea a la acción establezca una especie de equilibrio entre la voz del narrador y su fidelidad a lo que pasa por medio del tiempo verbal. Pero esto es sólo un artificio. A través de este análisis podemos

³ Mircea Eliade, *Iniciaciones místicas*, p. 193

darnos cuenta de que sólo empezamos a creer, confiar e involucrarnos personalmente en la narración cuando Clay habla de Julian, cuando lo narrado deja de ser esclavo del tiempo, de lo *real*, y empieza a sujetarse a la vivencialidad del narrador, quien se encuentra para ese momento sumergido en su emotividad. Clay quiere a Julian y se desborda en él, sólo entonces le creemos. Cuando el tiempo estuvo sujeto a su implacable ritmo el presente inmediato se manifestaba como algo real, pero cuando Clay se detiene a considerar lo que está pasando, el tiempo se dilata, deja paradójicamente de ser *real* para convertirse en *verdadero*. Lo real y lo verdadero también son relativos. Categorías como el tiempo y el espacio son tergiversadas y el artificio literario deja ver sus entramados para mostrarnos la inasibilidad de la experiencia a través de alguien que no sea uno mismo. Frente a tan implacable determinación Ellis retoma a Clay en una de las escenas de su segunda novela publicada, *The Rules of Attraction*, con un tono por entero satírico que evidencia el interés moral detrás de su escritura; las escenas de esta novela están encabezadas por el nombre del narrador en turno y continúan en la misma línea del monólogo de Clay en *Less Than Zero*:

C L A Y People are afraid to walk across campus after midnight. Someone on acid whispers this to me, in my ear, one Sunday dawn after I have been up on crystal meth more of the week, crying, and I know it is true. This person is in my computer class (which is now my major) and I see him in the weight room and sometimes I see him at the municipal pool on Main Street, in town. A place I spend what some people think is an inordinate amount of time. (They also have a good tanning salon next door.) I keep my Walkman on a lot this term, listening to groups that have broken up: The Eagles, The Doors, The Go-Go's, The Plimsouls, because I do not want to hear about the mutilated girl they found cut up in North Ashton (literally torn in half) by something the townspeople call The Ashton Ripper, or about the girl in Swan House who slit her throat in that house's downstairs bathtub and who bled to death on the night of The Dressed To Get Screwed party, or hear the voices of the town's incest victims wandering dumbly through the Price Chopper, a place I like to hang out in, a place that reminds me of California, a place that reminds me of the frozen food section of Gelson's, a place that reminds me of home.

I go to an Elvis Costello concert in New York but get lost on the way back to Camden. I cannot get cable to hook up MTV in my dorm so I buy a VCR and get videos in a cheap video rental store in town. I buy a Porsche, second-hand, in New York before the term starts so I have a car to do these things. People are also afraid to eat sushi in New Hampshire.

Other things: Someone writes Sensory Deprivation Tank on the door that leads to The Pub. Rip actually calls me from L.A. a couple of times. Someone writes his name in red magic marker on my door. I am unsure if it's really him since in a tape Blair sent me she was positive that he had been murdered. She also told me that she had seen Jim Morrison at the Häagen Dazs in Westwood. I see this girl, Vanden, for a while, who paints my futon frame black and who stopped seeing me because she said she saw "a spider the size of Norman Mailer" in my bathroom. I didn't ask her who Norman Mailer was, and I didn't ask her to come back. Then I hang out with this Brazilian guy but mainly just to acquire Ecstasy. Then with this Dance major from Connecticut who thought she was a witch. We held a séance around a beer keg and tried to summon the spirit of a Senior who had transferred to Bard. Then the Ouija board was pulled out and we asked if we could find any cocaine. It answered OWTQ. We spent an hour figuring out what it meant. She left me for a Lit major named Justin. I sleep with some rich boys, with some richer girls, a couple from Northern California, a French teacher, a girl from Vassar who knows one of my sisters, some girl who wouldn't stop drinking Nyquil...

And I cannot keep my shade open because I have heard the story of why Indians could not settle on the land the campus was built on because the four winds met there on Commons lawn, and some of the Indians went totally insane and had to be killed, their bodies offered to the gods and then buried on Commons. And some say on warm fall nights after midnight, they rise, their faces twisted, bloody, peering in windows, scowling, looking for new offerings, their tomahawks poised.

And in a bathroom, written above the toilet, someone has written "Ronald McGlinn has a small penis and no testicles" over and over. Someone from L.A. sent me a videotape, unmarked, and I am afraid to play it but probably will. I have lost my I.D. three times this term. I tell the person I see in psychological counseling that I feel the apocalypse is near. She asks me how my flute tutorial is progressing. I do not tell her I dropped it and started taking an advance video course instead.

Someone asks me: "What's going on?"

"I don't know," I say. "What is going on?"

Sensory Deprivation Tank.

Rest in Peace.

People are afraid to merge on campus after midnight.

Indians in video, flashing on, off, on.

Ronald McGlinn has a small penis...

And no testicles. Dude.

"What's going on?"

"... I'd be safe and warm if I was back in L.A. ..."

I miss the beach.⁴

El futuro de Clay no es muy bien visto por Ellis y de hecho el escritor siempre se ha mostrado reacio a hablar sobre su primera novela. Clay no es precisamente el hijo pródigo, pero estas son consideraciones que surgen a *posteriori* de la publicación de *Less Than*

⁴ Bret Easton Ellis, *The Rules of Attraction*, pp. 182-184

Zero. Se ha de insistir en dar una conclusión definitiva a la novela, ya sea lamentando el futuro de Clay, atrapado en el olvido, o celebrando el que abandone Los Ángeles y vaya hacia su individuación. Pero a pesar de que quienes intervienen en la experiencia de lectura de la novela tengan una participación activa que la dota de lo que puede considerarse un *final*, *Less Than Zero* es una obra que rebasa por mucho las certidumbres. Ellis inclusive, con la escena citada, intenta estabilizar la historia de Clay, pero es una acción fallida. En la ruta de los héroes adolescentes Clay descubre la incertidumbre, la soledad, la violencia, el vacío y el absurdo. Quizá todo termine por estar incompleto y ser vano.

Less Than Zero es una novela que murmura palabras que dicen sin decir: *People are afraid to merge*. En este límite, el de Clay, encontraremos más preguntas que respuestas. Éstas vienen después... ***After we left***.

BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y FUENTES ELECTRÓNICAS

Amerika, Mark y Laurence, Alexander. "Interview with Bret Easton Ellis".
www.altx.com/interviews/bret.easton.ellis.html , 15 de febrero de 2005

"An Interview with Bret Easton Ellis".
www.randomhouse.com/boldtype/0199/ellis/interview.html , 15 de febrero de 2005

Barnet, Sylvan, et. al. *A Dictionary of Literary, Dramatic, and Cinematic Terms*. Little Brown and Company, Boston, 1971, 124 pp.

Barthes, Roland. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, México, 1989, 217 pp.

_____. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Siglo XXI, México, 2000, 247 pp.

Bell, Millicent. "Huckleberry Finn and the Sleights of the Imagination" en *One Hundred Years of Huckleberry Finn*. University of Missouri Press, Columbia, 1985, pp. 128-145

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1988, 508 pp.

Blount, Trevor. "Introduction" a Dickens, Charles, *David Copperfield*. Penguin Books, Harmondsworth, 1973, pp. 10-39

Blythe, Will. "El caso Bret Easton Ellis". *La Jornada Semanal*. Trad. Humberto Rivas, núm. 168, México, 24 de mayo, 1988, p. 12

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Trad. Luisa Josefina Hernández. Fondo de Cultura Económica, México, 1984, 372 pp.

Cansinos Assens, Rafael. "Ciclo de Guillermo Meister" en Goethe, Johann W., *Obras completas*. Trad. Rafael Cansinos Assens. Tomo II, Aguilar, Madrid, 1957, pp. 7-15

_____. "Goethe novelista" en Goethe, Johann W., *Obras completas*. Trad. Rafael Cansinos Assens. Tomo II, Aguilar, Madrid, 1957, pp. 1761-1769

Capote, Truman. *Other Voices, Other Rooms*. Penguin Books, Harmondsworth, 1972, 173 pp.

_____. "Jug of Silver" en *A Tree of Night and Other Stories*. Penguin Books, Harmondsworth, 1967, pp. 62-76

Clarke, Jaime. "An Interview with Bret Easton Ellis".
www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html , 15 de febrero de 2005

Coupland, Douglas. *Generación X*. Trad. Mariano Antolín Rato. Ediciones B, Barcelona, 1995, 256 pp.

Chevalier, Jean. "Introducción" a *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1995, pp. 15-37

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Intro. Jean Chevalier. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, Barcelona, 1995, 1107 pp.

Dickens, Charles. *David Copperfield*. Intro. Trevor Blount. Penguin Books, Harmondsworth, 1973, 956 pp.

Eliade, Mircea. *Iniciaciones místicas*. Trad. José Matías Díaz. Taurus, Madrid, 1989, 225 pp.

_____. *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. Ed. Labor, Barcelona, 1983, 228 pp.

- Eliot, T. S. *Four Quartets*. Faber and Faber, Londres, 1971, 59 pp.
- Ellis, Bret Easton. *Less Than Zero*. Penguin Books, Nueva York, 1987, 208 pp.
- _____. *The Rules of Attraction*. Penguin Books, Londres, 1988, 283 pp.
- Enciclopedia Microsoft Encarta 2000*
- Faulkner, William. "The Bear" en *The Portable Faulkner*. The Viking Press, Nueva York, 1954, pp. 225-363
- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Stein and Day, Nueva York, 1966, 512 pp.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Scribner, Nueva York, 2003, 216 pp.
- _____. *This Side of Paradise*. Penguin Books, Harmondsworth, 1974, 254 pp.
- French, Warren. *J. D. Salinger Revisited*. Twayne Publishers, Boston, 1988, 147 pp.
- García, Enrique. "Notas en torno a la novela: Entrevista con Raymond Federman" en *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1986, pp. 13-19
- Genette, Gérard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Trad. Channa Newman y Claude Doubinsky. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 490 pp.
- Genep, Arnold Van. *Los ritos de paso*. Trad. Juan Aranzadi. Taurus, Madrid, 1986, 215 pp.
- Gergen, Kenneth J. *El yo saturado. Dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*. Trad. Leonardo Wolfson. Paidós, Barcelona, 1997, 370 pp.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Penas del joven Werther*. Trad. José Mor de Fuentes. Alianza Editorial, Madrid, 1991, 151 pp.
- Gray, Paul. "Zombies" en *Time*. Nueva York, julio 10 de 1985, p. 80
- Gribben, Alan. "I Did Wish Tom Sawyer Was Here": Boy-Book Elements in *Tom Sawyer and Huckleberry Finn*" en *One Hundred Years of Huckleberry Finn*. University of Missouri Press, Columbia, 1985, pp. 149-170
- Hassan, Ihab. *Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel*. Princeton University Press, Nueva Jersey, 1961, 352 pp.
- Henderson, Joseph L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en Jung, Carl G., *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Carait, Barcelona, 1997, pp. 103-156
- Hesse, Hermann. *Demian, historia de la juventud de Emil Sinclair*. Trad. Genoveva Dieterich. Alianza Editorial, Madrid, 2001, 177 pp.
- Holman, Hugh, et. al. *A Handbook to Literature*. Macmillan, Nueva York, 1986, 615 pp.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Grafton Books, Londres, 1986, 229 pp.
- _____. *Retrato del artista adolescente*. Trad. Dámaso Alonso. Lumen, Barcelona, 2000, 303 pp.
- Karl, Frederick R. *Modern and Modernism, The Sovereignty of the Artist 1885-1925*. Atheneum, Nueva York, 1988, 456 pp.

- Kermode, F. y Hollander, J. "James Joyce" en *The Oxford Anthology of English Literature*. Vol. II, Oxford University Press, Nueva York, 1973, pp. 1735-1739
- Klinkowitz, Jerome. "La ficción postmodernista norteamericana" en *La novela postmodernista norteamericana. Nuevas tendencias narrativas*. Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1986, pp. 57-64
- Knowles, John. *A Separate Peace*. Bantam Books, Nueva York, 196 pp.
- Lehrman, David. "Books" en *Newsweek*. Nueva York, julio 8, 1985, p. 70
- Marcus, Mordecai. "What is an Initiation Story?" en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Filadelfia, vol. 19, 1960, pp. 221-228
- Mignolo, Walter D. "¿Qué clase de textos son géneros? Fundamentos de tipología textual" en *Acta poética*. Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, México, no. 4-5, 1982-1983, pp. 25-51
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español, vol. 1*. Gredos, Madrid, 1984, 1446 pp.
- Montaño, Miguel. "Ricos y famosos" en *Arena. Suplemento cultural de Excelsior*. No. 77, año 2, tomo 2, México, domingo 23 de julio, 2000, p. 6
- Parker, Randy. "Death Poets Society".
www.funet.fi/pub/culture/tv+film/reviews/D/DEAD_POETS_SOCIETY_1989.5011
15 de febrero de 2005
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva, estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI-UNAM, México, 2002, 191 pp.
- Rank, Otto. *El mito del nacimiento del héroe*. Trad. Eduardo A. Loedel. Paidós, México, 1993, 117 pp.
- Rubio, Carlos. "Retrata cultura de escaparate" en *Revista cultural El ángel (Reforma)*. México, domingo 9 de abril, 2000, p. 6-7
- Sahlin, Nicki. "But This Road Doesn't Go Anywhere: The Existential Dilemma in *Less Than Zero*" en *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Washington DC, no. 1, Vol. XXXIII, Fall 1991, pp. 23-42
- Sainz, Gustavo. "Noticia" en *Ritos de iniciación*. Océano, Barcelona, 1982, pp. 9-12
- Salinger, J. D. *The Catcher in the Rye*. Bantam Books, Nueva York, 1989, 214 pp.
- Shakespeare, William. *Henry IV* en *The Unabridged William Shakespeare*. Running Press, Filadelfia, 1989, pp. 470-503
- Shaw, Harry. *Dictionary of Literary Terms*. McGraw-Hill, Nueva York, 1972, 398 pp.
- Solomon, Eric. "My *Huckleberry Finn*: Thirty Years in the Classroom with Huck and Jim" en *One Hundred Years of *Huckleberry Finn**. University of Missouri Press, Columbia, 1985, pp. 245-254
- Stone, L. Joseph y Church, Joseph. "La adolescencia" en *Niñez y adolescencia*. Trad. Daniel R. Wagner. Hormé, Buenos Aires, 1983, pp. 255-276
- Tapia, Andrés. "Los mundos de Easton Ellis" en *Revista cultural El ángel (Reforma)*. México, domingo 9 de abril, 2000, p. 7
- Twain, Mark. *The Adventures of *Huckleberry Finn**. Penguin Books, Londres, 1994, 281 pp.

Vincent, Gérard. "¿Una historia del secreto?" en *Historia de la vida privada, el siglo XX*.
Dir. Philippe Ariés y Georges Duby. Trad. José Luis Checa Cremades, Taurus, Buenos Aires,
1988, vol. pp. 155-389