



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas



# Straight into Darkness:

La adaptación de

# Less than Zero

como cine de prevención

TESINA

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

PRESENTA

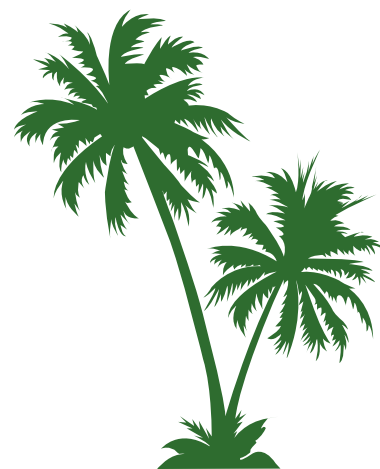
**MARÍA ARGUEDAS HUET**

ASESORA:

**DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY**

MÉXICO, D.F.

2015





Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Letras Modernas



# Straight into Darkness:

La adaptación de

# Less than Zero

como cine de prevención

**TESINA**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)**

PRESENTA

**MARÍA ARGUEDAS HUET**

ASESORA:

**DRA. NOEMÍ NOVELL MONROY**

MÉXICO, D.F.

2015





# Agradecimientos

**A**hora que me les titulo, me gustaría agradecerle a todas las personas que me apoyaron durante la carrera, la tesina y todo el eterno proceso de titulación. Muchas gracias:

A Dulce, mi madre, mi ejemplo, y un ser humano hermoso con el mejor corazón de todos. Gracias por aceptarlo todo; gracias por no juzgar a nadie.

A Vic, quien me enseñó a reír y quien me forjó como persona. Gracias por ser el mejor maestro, el mejor interlocutor, el mejor amigo. Gracias por escucharme siempre, gracias por hacerme feliz.

A mi consentidora tía Rosario, por su incondicional apoyo y alegría. Te quiero de aquí al infinito. Un enorme gracias por todo.

A mi padre, Botho Arguedas, a quien adoro. Gracias por la buena vida y por contagiarme las ganas de vivirla.

A Juani, mi otra mamá, de quien no dejo de maravillarme de su fortaleza. Otro gran ejemplo, una maravilla de ser humano. Gracias por darme una niñez hermosa y por quererme siempre.

A Botho, mi hermano y adoración, por ser el mejor compañero de vida de todos. Tú y yo somos un gran equipo.

A Homero, quien me completa como persona, quien me anima siempre y a quien amo porque jamás dejo de asombrarme de su curiosidad.

A Sandra, quien me entiende como nadie. Te agradezco la paciencia, el cariño, la terquedad y el apoyo. Te quiero y te quiero en mi vida.

A Alex, quien me escucha hasta el cansancio y siempre está ahí para mí. Gracias por todo, Schatzilein. También agradezco a Janet, por asistirme en trámites horribles y por ser una persona hermosa. Las quiero.

A Ariel, a quien no dejo de agradecerle las risas eternas –aún más en tiempos de crisis– tanto cine, tanta vida y todos esos buenos momentos.

A La familia, en especial a todos los Huet y a la familia Pérez-Lara por nunca dejarse de interesar en lo que hago. Muchas gracias a Chuny y Güicho por toda la ayuda. Mil más a mi prima Bombón por ser la hermana mayor que nunca tuve.

A mis amigas, porque todo siempre es mejor con ellas. Gracias a Natalia con quien cada momento es un carnaval. A Denise, por echarme porras siempre. Muchas gracias a Carmen por la amistad. A Caro León por el cariño. Y muchas gracias a Raquel, por siempre sacar lo bello de mí. Son hermosas y las adoro.

A Rodolfo y Arantxa por ser lindísimos siempre. También a Diego que me ha visto pasar por los infiernos de titulación.

A mi maestra de vida, Alejandra Cuervo, y a todos los maestros de la carrera por toda la dedicación, especialmente, a Juan Carlos Calvillo quien me ayudó a elegir tema, a Claudia Lucotti, por su infinita paciencia y apoyo, y a Nattie, Noemí y Adriana Bellamy por sus minuciosas correcciones.

A Carlos Narro y a todo el departamento de Servicios Culturales de Radio UNAM, por hacer de mi servicio social una etapa divertida, en especial a Óscar Gama, Andrea y Suzy.

A todos los amigos que encontré en la carrera y a quienes no habría conocido bajo otras decisiones y en otras circunstancias. Un enorme gracias a Esteban Brena y a Kuro, por su genialidad. A Giovanna, por ser mi compañera de viajes predilecta. A Penny, Sofía, Iván Ortega e Iván Kwan. También un enorme gracias a Chabe por ser la más linda de todas, y a toda la familia Carrasco Cara-Chards por sus atenciones.

Finalmente, a Pelos, mi guapísimo gato porque su mera presencia hace de éste un mundo más bello y cualquier trabajo un tanto más llevadero.

Gracias. De veras, gracias.

*Para Vic,  
con gratitud y cariño eternos.*





# Índice

<b>Introducción</b>	<b>9</b>
<b>1. “Disappear Here”: Análisis narrativo</b>	<b>15</b>
a) Rasgos principales y estructura de la novela	15
b) Elementos estructurales de la novela como configuración del género	20
c) Sobre las particularidades del lenguaje para determinar la pertenencia de la novela a un género literario	24
<b>2. “Just Say No”: Análisis cinematográfico</b>	<b>33</b>
a) Rasgos principales y estructura de la adaptación	33
b) Reconfiguración del género en la adaptación a partir de la estructura	42
c) Sobre las implicaciones sociales de la adaptación	46
<b>Conclusiones</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>57</b>





# Introducción

---

**M**ucho se ha dicho acerca de la adaptación cinematográfica en los últimos años, aunque, en el caso de las adaptaciones de las novelas de Bret Easton Ellis llevadas al cine, no hay gran bibliografía al respecto. *Less than Zero* se ha analizado de manera minuciosa por un grupo de académicos reducido, mas su contraparte fílmica no ha recibido tanta atención de la crítica. Sería pertinente preguntarse por qué no se ha ahondado en las implicaciones de la adaptación. Por ello, este trabajo de investigación propone un análisis de *Less than Zero* y su adaptación cinematográfica basado en la teoría de los géneros que, más que delimitar y encasillar ambas obras en uno u otro género en particular, intenta definir cuáles son las funciones que éstos cumplen.

En años recientes la tesis de licenciatura de Letras Modernas *Less than Zero de Bret Easton Ellis y la difuminación de los límites en la novela de adolescencia* de Manuel Enrique Stephens Martínez proporcionó un desglose completo de los elementos y motivos principales de la novela, así como la función que éstos desempeñan. Esta tesina no pretende realizar un análisis narrativo minucioso, ni profundizar en el montaje de la adaptación dirigida por Marek Kaniévski. Por el contrario, lo que este trabajo busca es analizar las implicaciones del proceso de adaptación de *Less than Zero* para configurar un producto distinto de la novela. La adaptación de Kaniévski, más que hacer una transcripción del lenguaje literario al lenguaje cinematográfico, reconfigura su significado a partir del género al que pertenece. En el caso de *Less than Zero*, novela publicada por Bret Easton Ellis en 1985, cuya contraparte fílmica homónima data de sólo dos años después, el proceso de adaptación transforma el mensaje a partir del género. Mientras que la novela es el producto de un narrador intradieético cuyas impresiones proyectan el vacío en la existencia humana, la película se concentra en un solo aspecto de la historia: denunciar el consumo de drogas.

¿Por qué son necesarias estas modificaciones? ¿Tienen alguna repercusión en el público? ¿Cómo y por qué es necesaria la adaptación en términos cinematográficos? Y, aún más importante, quizás: ¿de qué depende realmente que la versión de *Less than Zero* de Marek Kaniévksa se haya enfocado únicamente en volverse un ejemplo de prevención antidrogas? Para intentar responder estas preguntas, partiré, como premisa, de una afirmación de Judith Hess Wright: “[Genre films] serve the interest of the ruling class by assisting in the maintenance of the status quo” (42). Desarrollaré este trabajo, además, para ejemplificar también cómo el director de una película no es el único responsable en cuanto a la producción de un filme, pues tanto en el caso de las producciones multimillonarias de los estudios de Hollywood, como de las películas independientes, las decisiones de crear cierto tipo de película no dependen sólo de los realizadores, sino también de los estudios y del público: “Thus, the freedom of Hollywood directors is not measured by what they can openly do within the Hollywood system, but rather by what they can imply about American society in general and about the Hollywood system in particular” (Bourget 58).

Para poder analizar cómo funciona el proceso de adaptación de *Less than Zero*, este trabajo de investigación está estructurado en dos capítulos. En el primero se analizará la estructura, el género, el lenguaje y las implicaciones culturales de la novela. El segundo capítulo, que funcionará como espejo del primero, abordará la estructura y el género, aunque ahondará en el proceso de adaptación y sus implicaciones culturales.

El primer capítulo inicia con una descripción de la trama para introducir al lector a la historia, resaltando el distanciamiento y la alienación del protagonista. En el primer apartado se utilizarán los dos únicos artículos de toda la bibliografía consultada –además de la tesina de Stephens– que sí tratan sobre *Less than Zero* en específico: “But This Road Doesn’t Go Anywhere” de Nicky Sahlin y “Opulence to Decadence: *The Outsiders and Less than Zero*” de Ellen A. Seay. Seay expone lo paradójico del vacío de los personajes: “Ellis’s characters have all that one could financially desire:

the best cars, the best bars, the best clothes, the best music, the best drugs. Their enemies aren't the poor –they are themselves” (69); mientras que Sahlin hace un paralelismo entre el protagonista, Clay, y *El extranjero* de Albert Camus, resaltando la alienación del protagonista: “Like the ‘stranger’ or ‘outsider’ portrayed in Camus’s *L’etrangér* (1942), Ellis’s narrator feels intensely alienated, a stranger even in familiar territory” (25). Después de esta introducción se hablará de los géneros a los que *Less than Zero* se asocia comúnmente.

El análisis de la novela se sustenta con la teoría de los géneros literarios a partir de los enfoques de Jacques Derrida, Roman Jakobson y Ralph Cohen, quien afirma que para estudiar un texto en particular, la teoría de los géneros sirve para dar el conocimiento de sus constituyentes y cómo éstos se combinan (255). Bajo la premisa de que *Less than Zero* pertenece al realismo, la mezcla de géneros permite asociar la novela de Bret Easton Ellis con tres posibles categorías: el realismo plástico desarrollado por Anis Shivani, la narrativa de la era televisiva expuesta por Cecelia Tichi, y finalmente, lo que Maria T. Pao denomina *blank fiction*. Aunque la novela pueda pertenecer a estas tres clasificaciones a partir de ciertos rasgos, la última es la más adecuada, pues la *blank fiction* se caracteriza por escenas explícitas de sexo ligadas a la coerción y el control, representaciones de brutalidad y violencia, y el proyecto continuo de adquisición y consumo de drogas (247). En este caso, el género de la novela se define más por los contenidos que por el tratamiento de aquéllos.

En el tercer apartado las referencias culturales revelan que la aparente superficialidad de la novela es sólo una evasión del vacío. El capítulo finaliza haciendo hincapié en las implicaciones de las referencias culturales ligadas a la intertextualidad<sup>1</sup> y al lenguaje narrativo de Ellis, “stylistically accomplished, carefully crafted, close to the bone in its use of telling detail” (Sahlin 24).

---

1 Gérard Genette define la intertextualidad como “el conjunto de categorías generales o transcendentales –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular” (9).

Ya que hemos establecido los criterios para el análisis de la novela, podemos proceder a la adaptación cinematográfica en el segundo capítulo. Éste señala algunas cuestiones respecto a la estructura del filme y su banda sonora, y analiza el concepto de adaptación basado en Linda Hutcheon, Robert Stam y Peter Brooker, con el afán de aclarar la importancia y repercusión de las modificaciones en la adaptación. El segundo capítulo utiliza como texto base el libro de Rick Altman *Los géneros cinematográficos* desde la perspectiva de la teoría de la recepción, pues “la interpretación de las películas de género depende directamente de las expectativas del público respecto al género” (34), por lo cual “el significado del género depende de la sintonía entre el texto y el público” (253).

En el último apartado de este capítulo se considerará el horizonte de expectativas forjado por la industria cinematográfica (“The contemporary mass audience, ultimately, is in good part responsible for the development of the studio system.” [Schatz 5]), a partir de la teoría y el desarrollo de los géneros cinematográficos. Retomando a Rick Altman, intentaré asociar *Less than Zero* con ciertos géneros contemporáneos. Aquí se ilustra cómo funciona la nomenclatura de los géneros cinematográficos: “los géneros nacientes atraviesan un periodo en el que su unidad emana únicamente de características superficiales compartidas que se despliegan dentro de otros contextos genéricos como dominantes” (Altman 63). Finalmente, la última parte del desarrollo del presente trabajo de investigación menciona el auge de las películas adolescentes o *teen films* de los años ochenta. Este “género adolescente” no se limitó sólo a las producciones cinematográficas, sino que también encontró un público en la pantalla chica a través de los *after school specials*, en los que ahondaré en su debido momento, anclándolo con cierta producción mexicana contemporánea de modo que se exponga la relevancia de este tipo de análisis.

Sea cual fuere la aproximación genérica a la película de *Less than Zero*, habrá que tener en mente que se trata de un híbrido, por lo que asociarlo con nueva terminología o ejemplos más

recientes es posible, sobre todo si se considera la evolución de la teoría de los géneros cinematográficos expuesta por Altman. La aproximación semántico-sintáctica de que ciertos textos comparten las mismas piezas de construcción (elementos semánticos) y se organizan de forma similar (elementos sintácticos) (Altman 128) permite la asociación de unos géneros con otros para resaltar la heterogeneidad del corpus fílmico.





# 1. "Disappear Here": Análisis narrativo

---

## a) Rasgos principales y estructura de la novela

La trama en *Less than Zero* es simple: Clay regresa por un mes a su natal Los Ángeles, después de haber pasado cuatro meses en Camden, New Hampshire, y se reencuentra con su novia Blair, sus familiares y sus amigos. El inicio de la novela sitúa al lector en el contexto: los barrios más lujosos de Los Ángeles en los años ochenta. Conforme avanza el relato, el tono se mantiene frío y distanciado; la frivolidad de los personajes es estática a medida que ocurren situaciones cada vez más violentas a las que Clay responde, primero, de manera visceral, y, luego para apaciguar cualquier sensación, con apatía.

La novela está configurada en apartados breves que moldean el libro como algo accesible y rápido de leer. El propio autor admite en una entrevista el cuidado que tuvo para mantener la brevedad de los capítulos. Éstos, en promedio, tienen una longitud de dos páginas y el más largo no excede las nueve. Los vacíos en *Less than Zero* no sólo se marcan por los diálogos, sino en la interrupción abrupta de los capítulos para organizarlos. "Los espacios vacíos funcionan, por tanto, como instrucción de sentido, pues regulan la relacionabilidad y la interpretación recíproca de los segmentos, mediante el salto de los puntos de visión. Organizan el eje sintagmático de las lecturas" (Iser 321).

Los 106 apartados de la novela ocurren a manera de secuencias cinematográficas,<sup>2</sup> cada una representando una acción concreta en un lugar y tiempo determinados. Las primeras dieciséis secuencias funcionan como introducción al entorno de Clay: cómo llega a casa y qué hay en su

---

2 Habrá que distinguir, para futuras referencias, las diferencias entre una escena y una secuencia. Una escena es una acción continuada, filmada en un mismo ambiente o escenario que carece de sentido completo, mientras que una secuencia posee un sentido completo y consta, en general, de varias escenas (Sánchez 51).

habitación, la interacción con su madre, padre y hermanas –cuyos nombres desconocemos– la relación (superficial) con su psiquiatra,<sup>3</sup> y las primeras reuniones antes de Navidad. A lo largo de la novela hay frases que remiten a Clay a recuerdos (analepsis) a través del uso de letras cursivas, y el primero de aquéllos se detona al final de la última secuencia de la introducción, cuando su padre le pregunta a Clay si quiere ir a Palm Springs para Navidad. Mediante este recurso se contrasta la apatía del tiempo presente con un pasado mucho más sensible. Estos apartados, además, sugieren una reflexión de cuándo y por qué exactamente Clay se volvió tan frío.

La siguiente cita se contextualiza, en la diégesis, tres años atrás, cuando Clay decidió visitar la vieja casa de sus abuelos en Palm Springs, deteriorada y olvidada por el resto de los familiares. A lo largo del relato habrá más de estos apartados –siempre en cursivas– llenos de nostalgia de tiempos pasados:

*The pool was drained and all these memories rushed back to me and I had to sit down in my school uniform on the steps of the empty pool and cry. I remembered all the Friday nights driving in and the Sunday nights leaving and afternoons spent playing cards on the chaise longues out by the pool with my grandmother. But those memories seemed faded compared to empty beer cans that were scattered all over the dead lawn and the windows that were all smashed and broken. (Ellis 44)*

El desarrollo de la trama transcurre de la secuencia diecisiete a la ochenta, en donde se proyectan la monotonía y el aburrimiento del protagonista y los demás personajes a través de la repetición de escenas cotidianas y de la búsqueda de Julian por Clay, quien va de un lado a

---

3 La cita a continuación ejemplifica cómo se desarrolla la relación entre Clay y su psiquiatra:

“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.” (Ellis 123)

otro con la actitud de haberlo visto todo; ya casi nada le sorprende. Clay visita las casas de sus amigos, restaurantes elegantes y clubes (con nombres que también proyectan el vacío de este entorno) en su Mercedes Benz 450 SL.<sup>4</sup> Así, en *Less than Zero* hay un movimiento constante que emula el ritmo de la televisión: “Protagonists are shown in continual transit, whether over miles of freeway or within a room” (Tichi 124).

En muchos de los apartados las alusiones musicales hermanan el nihilismo de los personajes; hay sonidos y música y, como trasfondo, la voz narrativa frecuentemente también menciona el sonido del viento y de los coyotes, o cómo se refleja el agua en las piscinas o jacuzzis. El protagonista es, ante todo, un observador alejado de sus emociones:

I stand really still and the streets are empty and it's quiet and I can only hear the sound of the papers and magazines rustling, the newstand guy running around putting bricks on top of the stacks so they don't blow away. I can also hear the sound of coyotes howling and dogs barking and palm trees shaking in the wind up in the hills. (Ellis 62-63)

Justo a la mitad de la novela aparece otro apartado que enlista lo que Clay recuerda del verano pasado en frases breves y aparentemente aisladas, a las que podría reducirse la mayor parte de la novela. Este apartado –reproducido en su totalidad a continuación– no sólo subraya la monotonía del ritmo narrativo, sino que anuncia su continuación:

*Last summer. Things I remember about last summer. Hanging out at clubs: The Wire, Nowhere Club, Land's End, the Edge. An Albino in Canter's around three in the morning. Huge Green skull leering at drivers from a billboard on Sunset, hooded, holding a pyx, bony fingers beckoning. Saw a transvestite wearing a halter top in line at some movie. Saw a lot of transvestites that summer. Dinner at Morton's with Blair when she told me not to go to New Hampshire. I saw a midget get into a Corvette. Went to a Go-Go's concert with*

---

4 El modelo del auto, aunque parece un detalle superficial más, se convierte en un elemento clave para el desarrollo de otras dos novelas de Bret Easton Ellis: *Lunar Park* (2005) e *Imperial Bedrooms* (2010), secuela de *Less than Zero*, situada veinte años después.

*Julian. Party at Kim's on a hot Sunday afternoon. B-52's on the stereo. Gazpacho, chili from Chasen's, hamburgers, banana daiquiri's, Double Rainbow ice cream. Two English boys lounging by the pool who tell me about how much they like working at Fred Segal. All the English boys I met that summer worked at Fred Segal. Thin French boy, who Blair slept with, smoking a joint, feet in the jacuzzi. Big black Rotweiler bites at the water and swim laps. Rip carries a plastic eyeball in his mouth. I keep staring past the palm trees, watching the skies (Ellis 106).*

De los doce apartados en cursivas, éste es el único que resume la experiencia de Clay en Los Ángeles como una serie de imágenes aparentemente aleatorias. Los demás apartados cumplen otras dos funciones y suceden fuera de esa ciudad: primero, presentar el deterioro de su relación con Blair en Pajaro Dunes, Monterey y, en los otros diez, mostrar el recuerdo de su abuelo y el cáncer terminal de su abuela en la casa de Palm Springs mientras cantaba para sí “On the Sunny Side of the Street”. Esta canción de jazz, compuesta por Jimmy McHugh y Dorothy Fields en 1930, rompe con el ritmo previamente establecido y logra que la brecha generacional se revele a partir de la música:

*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. (Ellis 163)*

En la novela de Bret Easton Ellis, ni el protagonista ni su círculo social tienen una relación estrecha con su familia; la decadencia juvenil se resalta a partir de la ausencia de autoridades morales: “Instead of more description of Hollywood and its trail of destruction or of the emptiness

that belies the dream sold under the guise of the City of Angels [...] we get Ellis's portrayal of the drug- and sex-filled emptiness of Beverly Hills youth ” (Bryson 710). Los apellidos se omiten en todos los personajes en la novela, primero, para mantener un sentimiento de alienación y distancia, y, segundo, para restarle importancia a la tradición familiar.

En medio del cuerpo narrativo caracterizado por un movimiento constante y un sentimiento de repetición, el lector advierte la subtrama de la novela a través de marcas intertextuales. En el primer reencuentro entre Clay y Julian (apenas el apartado decimonoveno) este último menciona una canción de Tom Petty & The Heartbreakers, “Straight into Darkness”, que anticipa su desenlace trágico en el último cuarto de la novela.

Although the novel is not fully plotted [...] its subplot shapes both chronology and theme. The novel's foreground reveals that Clay has nothing to gain from his family, his girlfriend Blair, his psychiatrist, the drugs he takes, or the Los Angeles milieu in general. The novel's darker subplot, in which Clay plays a kind of passive detective role in discovering what has become of his close friend Julian, lends a vague air of mystery and suspense, shows what could happen to Clay should he follow the same path, and adds to the novel's existential dimension, as Clay becomes aware of the power of nothingness in Julian's life. (Sahlin 25-26)

El clímax de la novela (del apartado 81 al 90) sucede el mismo día que Clay advierte cómo Julian se prostituye por heroína. Más tarde, en casa de Rip, Trent y el protagonista ven a Rip violar a una niña de doce años. En la novela, el proxeneta de Julian es Finn, mientras que Rip es un amigo más de Clay que comparte el mismo *ennui*. La violencia en *Less than Zero* aumenta progresivamente hasta llegar a este punto, y la violación funciona como epifanía de que Clay debe abandonar nuevamente Los Ángeles o podría terminar tan violento y apático como su círculo social. Existe la posibilidad de argumentar que la violencia desmedida en este punto de la novela

es innecesaria, por lo que es imperativo destacar el papel que desempeña: “The violence, gore and sex are necessary because of their direct influence upon the characters.” (Seay 72)

El desenlace de la novela corresponde a una sucesión de escenas violentas (91-100) cuyas referencias forman parte de la cotidianidad dentro de la diégesis: noticias de violaciones y asesinatos, autos destrozados en una curva en Mullholand Drive, Muriel de vuelta al hospital y Julian golpeado brutalmente. La centésima escena marca el final de la novela a partir de una marca textual: la placa de un Jaguar rojo que dice, en mayúsculas, “DECLINE”. El tono vuelve a adquirir la monotonía del inicio y, en estos últimos apartados, Clay se va de Los Ángeles dejando a Blair. Al irse, Clay recuerda una canción llamada “Los Angeles” con imágenes de destrucción y muerte.<sup>5</sup> La frivolidad, el *ennui* y la violencia se conjugan en una última canción justo al final de la novela para hilar los apartados como una unidad. El nihilismo y la apatía de Clay, una vez más, se externalizan a partir de las referencias musicales, eclécticas y propias de la cultura popular, como lo son los géneros literarios a los que podría asociarse esta primera novela de Bret Easton Ellis.

## **b) Los elementos estructurales de la novela como configuración de género**

Para llegar a un análisis completo de la adaptación cinematográfica, habrá que detenernos en la teoría de los géneros literarios. Primeramente, se intentará definir el género al que pertenece la novela de Ellis, partiendo de la afirmación de Ralph Cohen de que “every text is a member of one or more genres” (244). Este enunciado también aplica en el caso de los géneros cinematográficos, aunque las convenciones de la industria cinematográfica sean el factor determinante en su evolución y modificación, que abordaré en la segunda parte de esta investigación.

---

<sup>5</sup> “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” (Ellis 207).

Según Jacques Derrida, la mezcla e interrelación de géneros es posible (64), ya que éstos no son límites absolutos cuya función sea restringir la tradición literaria, sino enriquecerla mediante el intercambio entre géneros, de manera que nuevas obras surjan a partir de las anteriores. Roman Jakobson, en su ensayo “The Dominant”, establece los parámetros para determinar la pertenencia a cierto corpus genérico específico en la literatura. “The dominant may be defined as the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure” (41), por lo que afirmaré que *Less than Zero* pertenece al realismo, aunque dicho estilo tenga matices que permiten que la novela pueda clasificarse dentro de varias categorías. Para los fines de este análisis me interesa analizar tres aspectos en específico con respecto a la novela: el realismo plástico, la narrativa de la era televisiva y la *blank fiction*.

Comenzaré por el realismo plástico. Anis Shivani denomina “realismo plástico” a una estructura formal que crea algo desprovisto de significado a partir de la enumeración de detalles superfluos, “to construct something quite hollow of meaning” (48). En *Less than Zero*, los objetos y las marcas proyectan la individualidad de los personajes y sustituyen diálogos o confesiones significativas. Dichos personajes, cabe mencionar, representan una minoría con alto poder adquisitivo, y la novela entera describe un consumo desmedido de objetos y drogas. La inclusión de los demás grupos económicos se reduce a los empleados domésticos, que sólo aparecen brevemente.<sup>6</sup> “Plastic realism only plays a shell game with the conventions of realism and fails to illuminate social conditions” (Shivani 49). Además, Anis Shivani argumenta que en el realismo plástico hay una combinación entre hiperindividualismo e hiperpasividad (55) que, en el caso del protagonista de la novela, se traduce en un aburrimiento por la vida, prolongado y egocéntrico.

---

6 Los empleados domésticos se encuentran en la novela como mero complemento de situaciones cotidianas, aunque un tanto fuera de lo común. “The maid from El Salvador stands up and slowly walks to the bathroom and I can hear her laughing, then retching and then laughing again” (Ellis 53).

En segundo lugar, he de mencionar la narrativa de la era televisiva propuesta por Cecelia Tichi, que relaciona el desarrollo del realismo estadounidense de la segunda mitad del siglo XX a partir del contacto con la televisión, en donde se privilegia el uso del tiempo presente como característica fundamental de este subgénero. “In the 1970s and ’80s writers from every area of the United States, some of them writers with marked interests in regional material, began to cast narrative in the present tense, the tense that best enacts the experience of flow and the primacy of the present moment within it” (Tichi 120). Lo que Cecelia Tichi denomina “narrativa de la era televisiva” es aquella que simula el flujo y el ritmo de las imágenes en la televisión, en donde “the primacy of flow takes precedence” (121). El inicio en la novela no es más que un punto de partida: “Readers are made to feel that, instead of a beginning, there is a point of entry” (121). El inicio de *Less than Zero* es crucial para comprender cómo opera este tipo de realismo que, desde la primera oración, marca un acceso repentino al mundo diegético que el narrador nos confiere. “People are afraid to merge on freeways in Los Angeles” (9) es el primer enunciado de la novela que funciona como un *statement* que anticipa la falta de comunicación y distanciamiento de los personajes. Aunque convivan, los personajes estarán absortos en sí mismos.

Además, Tichi enfatiza el constante movimiento de los personajes de la narrativa de la era televisiva. El ritmo de la novela se modula por el desplazamiento de Clay de un lugar a otro, y podría parecer que la trama no avanza sino hasta el final de la novela cuando Clay decide volver a New Hampshire. “Television-era fiction presents us with the protagonist in transit, in almost constant movement. And this movement is often irrelevant or, at best, only incidental to narrative development.” (Tichi 123)

Aunque *Less than Zero* presenta características afines a las dos categorías del realismo previamente expuestas, me parece que esta novela de Bret Easton Ellis se adecua mejor a una tercera: la *blank fiction*. Partiré de un ensayo de Maria T. Pao que sintetiza las ideas de James Annesley de su libro



*Blank Fictions* y las ancla con una novela muy similar a esta primera novela de Bret Easton Ellis, llamada *Historias del Kronen* (1994) del español José Ángel Mañas.<sup>7</sup>

Ahora bien, de acuerdo con Maria T. Pao, dentro de la *blank fiction* se muestran imágenes de sexo y violencia extremos “in flat neutral tones, providing a blank record of events” (245). En suma a esto, Pao resume las ideas de Annesley en torno a la *blank fiction* y menciona que ésta se caracteriza por presentar escenas explícitas de sexo, ligadas a menudo a la coerción y el control, representaciones de brutalidad y violencia y el proyecto continuo de adquirir y consumir drogas (247). Todo esto suena familiar al leer la novela de Ellis; la constante búsqueda de drogas y la violencia sexual y desmedida que alcanza su punto máximo en la violación a una niña de doce años con un tono casi cotidiano permiten asociar *Less than Zero* con este subgénero.<sup>8</sup>

En la *blank fiction* “the characters [...] exude an air of indifference, ennui, indolence, and indulgence. They project a splintered, nihilistic view of the world as they increasingly withdraw from society and reality” (Pao 245). Clay presenta todas estas características y su carácter es el de un ser distanciado de sus emociones.

En *Less than Zero* se el ritmo de la novela se modula a partir de la enumeración de detalles superfluos como sucede en el realismo plástico, aunque también pueda relacionarse con la narrativa

---

7 Esta primera novela de Mañas también retrata un periodo determinado –en esta ocasión, son las vacaciones de verano–, a través de un narrador intradiegetico, la vida de un adolescente madrileño nihilista y frívolo (Carlos) y cómo se entretiene a partir del consumismo y la autodestrucción. El carácter de Carlos es parecido al de Clay, y la novela también está configurada a partir de presentar referentes espaciales claros. Además, en la adaptación cinematográfica a cargo de Montxo Armendáriz, Carlos también encarna un personaje menos deshumanizado y más simpatizante con su círculo social. En *Historias del Kronen* Carlos está obsesionado por la violencia, concretamente, por el filme de *Henry, Portrait of a Serial Killer* (John McNaughton, 1990) y por parecerse al protagonista de otra novela de Bret Easton Ellis, Patrick Beitzman [sic.] de *American Psycho*. Sin embargo, Mañas alega no haberse inspirado en *Less than Zero* para escribir su primera novela, aunque las similitudes en cuanto al tono y al desarrollo de la trama apunten lo contrario. Pao asocia la *blank fiction* de Mañas y Ellis a partir de todos estos elementos en común.

8 “When we get to Rip’s apartment on Wilshire, he leads us into the bedroom. There’s a naked girl, really young and pretty, lying on the mattress. Her legs are spread and tied to the bedposts and her arms are tied above her head. Her cunt is all rashed and looks dry and I can see that it’s been shaved. She keeps moaning and murmuring words and moving her head from side to side, her eyes half-closed. Someone’s put a lot of makeup on her, clumsily, and she keeps licking her lips, her tongue drags slowly, repeatedly, across them. Spin kneels by the bed and picks up a syringe and whispers something into her ear. The girl doesn’t open her eyes. Spin digs the syringe into her arm. I just stare” (Ellis 188).

de la era televisiva. La *blank fiction* aborda el excesivo individualismo e hiperpasividad también presente en el realismo plástico. Así, ciertas características analizadas bajo un principio en particular permiten que puedan surgir nuevas categorías dentro del análisis literario. Pero, sin dejar de lado la posibilidad de encontrar nuevas nomenclaturas para las corrientes literarias, es preciso adoptar la que tenga una función estética predominante. “From this point of view, a poetic work cannot be defined as a work fulfilling neither an exclusively aesthetic function nor an aesthetic function along with other functions; rather, a poetic work is defined as a verbal message whose aesthetic function is the dominant” (Jakobson 43).

Se trata de una novela que emula el movimiento constante de Clay en Los Ángeles mediante un estilo realista en donde los eventos descritos no parecen tener relevancia sino hasta el último tercio de la novela, cuando la violencia se vuelve algo cada vez más tangible y aterrador. Los detalles de ropa de diseñador o autos a los que apela el realismo plástico, el movimiento constante que refiere a la narrativa de la era de la televisión, o la indiferencia y el *ennui* del protagonista, a partir de la *blank fiction*, nos dan panoramas distintos según los cuales podemos analizar distintos aspectos de la novela de forma separada, aunque, al considerarlos en conjunto, se adquiere una mejor comprensión de la narrativa de Ellis.

### **c) Sobre las particularidades del lenguaje para determinar la pertenencia de la novela a un género literario**

Para el objetivo de esta tesina, es preciso conocer los principales elementos de *Less than Zero*, de modo que se pueda comparar cómo fueron modificados o reemplazados en la adaptación de Marek Kanievska. El análisis de la novela de Bret Easton Ellis ha de comprenderse a partir de las relaciones intertextuales y el impacto que éstas tienen en el público. El lenguaje de la novela, sumado al código cultural compartido con el lector y las referencias culturales se abordarán en este apartado.

Gérard Genette afirma que el texto no ha de ser considerado en su singularidad, sino en la relación de dependencia de cada texto singular con otros textos. Lo que él llama *transtextualidad* la define como “todo lo que pone el texto en relación, manifiesta o secreta con otros textos” (9-10). El relato cobra verosimilitud a partir de los detalles, por lo que la Betamax, las revistas que los personajes leen, las películas y las canciones que se mencionan sitúan al lector en un contexto al que se accede mediante la familiaridad.

El título de la novela se tomó de una canción de Elvis Costello & The Attractions del álbum *My Aim Is True* (1977). En esta canción pop, la voz lírica describe mediante un tono pegajoso la importancia de la materialidad. En la canción, al igual que en la novela de Ellis, el valor de las cosas se reduce al dinero, y los personajes descritos reaccionan ante la violencia mediante la evasión: “Turn up the TV, no one listening will suspect / Even your mother won’t detect it, so your father won’t know / They think that I’ve got no respect but / Everything is less than zero” (Costello).

El título de la novela y los dos epígrafes (“There’s a feeling I get when I look to the West” de Led Zeppelin o “This is the game that moves as you play” de X) conforman lo que Genette denomina paratextualidad, que determina el tono de la obra desde las primeras marcas textuales. “Los epígrafes utilizados por Ellis proyectan una atmósfera de incertidumbre, e incluso misterio en la cual se destaca la interacción entre un universo específico –el juego que cambia– y un Yo que percibe y crea” (Stephens 12).

La presencia de Elvis Costello en *Less than Zero* no se limita únicamente al título: sobre la cama de Clay, cuelga un póster con la imagen promocional de otro disco de Costello, *Trust* (1981), en la que el músico mira hacia la izquierda a través de lentes de sol. Esta imagen recuerda, a su vez,

las gafas del Sr. Eckleburg en *The Great Gatsby* de F. Scott Fitzgerald (Marr 20).<sup>9</sup> La presencia de este motivo en *Less than Zero* presupone una relación de tipo architextual –otro de los tipos de transtextualidad– que “emparenta textos en función de sus características comunes” (Genette 10). Costello –a través de la imagen– mira a quien esté cerca de la ventana de la habitación, y asume un papel de alguien que todo lo ve y que puede penetrar en el mundo privado de Clay.

Elvis Costello’s knowing expression – as it is rendered in Ellis’s language – functions as an emblem of ironic distance, one that almost seems mindful of the presence of duplicity and moral ambiguity beyond the window: that is, within the culture of wealth, superficial beauty, and artificial thrills that dominates life amidst the white upper-class of 1980s Los Angeles. (Marr 12-13)

En la novela las oraciones terminan de manera abrupta y lo que se omite es, a menudo, más importante que lo que se expresa, retratando de esta manera la imposibilidad de comunicación de los personajes. Los silencios de un personaje siempre preceden el diálogo de otro: “Lo que en la expresión del interlocutor ha quedado vacío, la contraposición intenta ocuparlo, con el propósito de dejar a su vez espacios vacíos, que el otro interlocutor de nuevo ocupa; con lo cual se produce un diálogo sin fin” (Iser 294). La narrativa simple, la cosificación y el inglés monosilábico y entrecortado de los diálogos marcan la pauta para que el lector configure el significado de la novela. Así se advierte en el siguiente fragmento que retrata la relación de Clay con su madre, en donde el lector quizás podrías suplementar lo que los personajes mantienen en silencio:

---

9 En esta novela de Fitzgerald, sobre un valle desolado entre la Ciudad de Nueva York y Long Island se menciona el anuncio espectacular de una óptica abandonada, compuesto de unos lentes que simplemente observan. El letrero se menciona en momentos claves de la trama: primero, cuando Tom Buchanan engaña a su esposa Daisy con Myrtle Wilson, y, segundo, más adelante, cuando Daisy atropella a Myrtle acompañada de Tom Gatsby. El letrero simboliza la decadencia y el engaño humanos a través de una figura omnipresente que sirve como testigo de la corrupción de los valores morales. La asociación no debe pasarse por alto.

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 she won't say anything else. (Ellis 18)

Sería imposible analizar todas las referencias culturales del libro con extrema minucia debido a la breve extensión de esta investigación. No obstante, es preciso afirmar que todos los detalles, en las palabras de Roland Barthes, "tienen un valor funcional indirecto, en la medida en que, al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera y pueden ser así finalmente recuperados por la estructura" (95).

Además de las referencias musicales, también habrá que mencionar el canal de televisión MTV (Music Television), que aparece unas quince veces a lo largo de la novela. El MTV de 1985 (que sólo tendría cuatro años de antigüedad) dista de ser el canal de televisión que conocemos hoy en día<sup>10</sup> y es, de alguna forma, la referencia que modula el ritmo de la novela. Los personajes, absortos viendo este único canal de televisión, son incapaces de entablar una conversación sustanciosa, mas en este desfile de detalles y en el vacío del lenguaje es, paradójicamente, donde radica la riqueza de la novela. *Less than Zero* apprehends lo superficial y lo asocia con la idea de la nada y la muerte: "Indeed, Ellis's novel, [...] is about a man confronting the void" (Sahlin 26).

---

10 MTV sufrió un cambio de técnica. En los años ochenta, en Estados Unidos, este canal de televisión, transmitía veinticuatro horas al día videos musicales; en los años noventa aparecieron programas con narrativa secuencial entrecortados por videos musicales; hoy en día este canal transmite *reality shows*, en su mayoría a partir de la necesidad de contar "tramas". Curiosamente, en la actualidad a MTV se le conoce en el ámbito radiofónico mexicano como "ese canal de música que ya no pasa música".

La novela está situada en Los Ángeles, y los nombres propios con referentes extratextuales como Beverly Hills, Century City, The Valley o Westwood producen lo que Luz Aurora Pimentel denomina la “ilusión referencial” (31) del espacio. “The descriptions of Los Angeles and its surroundings are surrealistic in their intensity. As a backdrop for the novel’s events, Los Angeles is given an air of menace, with destruction or disaster constantly on the horizon” (Sahlin 26). Por ejemplo, las estructuras gramaticales que privilegian la negación,

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 [...]. 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 [...]. Not the tear on the neck of my gray argyle vest [...]. (Ellis 9)

las alusiones a la muerte,

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. (Ellis 126)

y un modo de locución sencillo son otras de las particularidades del lenguaje de *Less than Zero*: “Espacios vacíos y negaciones operan una densificación particular de los textos de ficción, en cuanto que, mediante espacios en blanco y supresiones, casi todas las formulaciones del texto se refieren a un horizonte no formulado” (Iser 341).

El lector puede advertir la frecuencia con la que varias frases aparecen en *Less than Zero*, entre las que sobresalen “People are afraid to merge”, “Disappear here” y “I wonder if he’s for sale”. La primera constituye la médula de la novela, mientras que las últimas dos “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” (Stephens 22).

“People are afraid to merge” corresponde a la primera oración de la novela y su importancia radica no sólo en que aparezca ocho veces de forma completa a lo largo de la novela o diez sólo en el primer párrafo, sea de manera completa o abreviada mediante el uso del pronombre “it” (Stephens 21-22), sino que, con cada mención, se enfatiza la alienación progresiva de los personajes.

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”. (Stephens 13-14)

Nihilista y evasivo, Clay sabe lo que sucede a su alrededor, aunque decida no prestarle atención. La evasión se convierte en uno de los temas principales de la novela de Bret Easton Ellis que se manifiesta textualmente a partir de un letrero en Sunset Boulevard que Clay nota, en una frase que se convierte en un *leitmotif*: “Disappear Here”.

I turn the radio up, loud. The streets are totally empty and I drive fast. I come to a red light, tempted to go through it, then stop once I see a billboard that I don’t remember seeing and I look up at it. All it says is “Disappear Here” and even though it’s probably an ad for some resort, it still freaks me out a little and I step on the gas really hard and the car screeches as I leave the light.” (Ellis 38-39)

La constante repetición de la frase remite al deseo de alejarse de la decadencia que lo rodea. “Wonder if he’s for sale” anticipa el desenlace trágico de Julian, y alude al hecho de que todos, dentro de la diégesis de la novela, tienen un precio.

Entre un sinnúmero de referencias a la cultura popular mediadas por un lenguaje sencillo se describe la autodestrucción de Clay y su círculo social, y hay un par de figuras que funcionan como metáforas de muerte: Muriel y Julian (en orden de aparición). Desde la primera escena, la voz narrativa intradiegetica anuncia que Muriel es anoréxica (y que escuchar “people are afraid to merge” es más fácil que aceptarlo). Más tarde, Clay visita a Muriel en el hospital Cedars-Sinai, y la descripción de su aspecto, frágil y pálido, alude a la muerte: “She’s really pale and so totally thin that I can make out the veins in her neck too clearly. She also has dark circles under her eyes and the pink lipstick she’s put on clashes badly with the pale white skin on her face.” (Ellis 45) Julian aparece hasta casi la mitad de la novela y las descripciones sobre él son similares a las de Muriel: “He’s pale beneath the tan and doesn’t look too great and I get the feeling he’s going to faint, standing there, looking almost dead, but his mouth opens and he says, “Hi, Clay” (Ellis 91).

Además de Julian y Muriel, cada uno de los otros personajes es autodestructivo. Este comportamiento se refuerza con el lenguaje en donde la muerte siempre aparece de manera directa o indirecta:

The potential for self-destruction that lies insidiously at the heart of the Hollywood value-system gives Clay’s existential quest a believable urgency. Within this perspective, the frequency of references to death in *Less than Zero* – perhaps fifty, roughly one every four pages – appears thematically logical. (Sahlin 33)

Todo en esta novela es absoluto, ya sea que se presente en exceso (la muerte, las drogas, las fiestas, la opulencia) o se ausente (la comunicación, el respeto a la tradición familiar). Así, mientras el lector puede asombrarse por la frivolidad de los personajes, o por la violencia descrita, las palabras “nothing” o “nothingness” refuerzan la superficialidad con la que se confrontan los problemas. Quizás por eso esta novela de Bret Easton Ellis dé la impresión de que no pasa nada.



La “nada”, retratada de manera implícita en la narración, complementa el título de la novela. “The nothingness theme extends to outright fears of nonbeing, with a number of references to *darkness and disappearing*” (Sahlin 27). Las limitaciones del lenguaje de los protagonistas y la cantidad de silencios en los que se sustenta la comunicación –o falta de ella– marcan el ritmo y el tono de la novela, y fuerzan a llenar estos vacíos por medio del conocimiento del lector. “Las estructuras centrales de indeterminación en el texto son sus espacios vacíos, así como sus negaciones. Hay que concebirlas como condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector y la regulan hasta un cierto grado” (Iser 280). Algo tan ambiguo como “People are afraid to merge” tiene un doble sentido. Por una parte, esta oración describe al individuo como parte de un sistema capitalista y, por otra, se convierte en un enunciado que acompaña al lector, mientras se cuestiona hasta qué punto es posible la comunicación en un entorno frívolo.

La apreciación estética del estilo se logra a partir de los detalles como referentes materiales, y la intertextualidad ayuda a traducir lo intangible que define a los personajes de la historia. En un entorno sin posibilidad de comunicación, los personajes han de interactuar mediante códigos compartidos a través del cine, de la música y la ropa, que se convierten en lo único que realmente significa algo.



## 2. "Just Say No": Análisis cinematográfico

---

### a) Rasgos principales y estructura de la adaptación

La adaptación cinematográfica dirigida por Marek Kanievksa rescata la trama de la novela de Ellis y le da un nuevo giro. En la novela, Clay se caracteriza por ser apático y distanciarse emocionalmente de los problemas ajenos: "Their problems have no meaning for him, and his life is equally meaningless to his friends. They don't question him about anything other than surface matters unless he appears to be breaking out of the quest-for-desire mould that they all live in" (Seay 70). En la adaptación cinematográfica, por el contrario, Clay es un personaje empático, y se convierte en la columna vertebral del bienestar de sus amigos, ya que sólo en él está la posibilidad de salvar a Blair y Julian de sí mismos.

Tomando en cuenta la caracterización de Clay en la novela de Bret Easton Ellis, el cambio de tono en la adaptación es drástico. En el filme de Kanievksa, Clay sí expresa su afecto hacia Blair y Julian, y su conflicto personal proviene de la culpa de no ayudarlos de inmediato. En la adaptación, Clay no es apático, sino que sólo está renuente a salvar a quienes lo traicionaron. Así, tanto Clay como el espectador descubren que el verdadero motivo de la traición fue la soledad, y el uso de drogas surgió como resultado.

En este largometraje, la intención es clara desde el inicio, ya que recrimina el consumo de drogas y anticipa las consecuencias de un desenlace muy dramático a partir de la figura de Julian. El filme de Kanievksa inicia en negros acompañado de un *voice-over* del director de una preparatoria hablando sobre el futuro de la juventud, y la primera escena sólo muestra sombreros de graduación con birrete volando en el aire con la bandera estadounidense de fondo.

La secuencia inicial (la ceremonia de graduación) aborda la relación de amistad entre Julian, Blair y Clay, que, a su vez, muestra la interacción entre Julian y su padre. La secuencia termina con un *snapshot* de los tres amigos sonriendo; el clic de la cámara se prolonga en ecos por unos pocos segundos. La graduación, como lugar común en varias películas de adolescentes, funciona como una metáfora de promesa.



El inicio de la película es muy similar al de la novela, aunque desde la segunda secuencia se conoce el hilo conductor: la preocupación de Blair por rescatar a Julian de las drogas. El mensaje de la película va más allá, pues Clay reitera que a través de la educación, tanto él como Blair podrán alejarse del *entourage* de Los Ángeles y disfrutar de su vida juntos. Los recuerdos que en la novela ocurren a manera de viñetas en letras cursivas se traducen al lenguaje cinematográfico en la adaptación como *flashbacks* en blanco y negro. En el filme, la relación de Clay con su familia es tradicional y no está mermada por el distanciamiento retratado en la novela en la que los padres

son figuras siempre ausentes. Aquí, los tres *flashbacks* insertados en la segunda secuencia conciernen a Julian y a Blair.<sup>11</sup> En unos pocos segundos en pantalla se justifica el enojo del protagonista.

El cuerpo de la adaptación se concentra en presentar a Clay y Blair ayudando a Julian con su adicción. Por ejemplo, en la quinta secuencia, en una fiesta en casa de Alana, Blair le advierte a Clay que Julian está en problemas muy serios aunque ella misma no sabe cuán graves son. En la adaptación, Clay no ha consumido drogas desde que partió para la universidad, aunque Blair sí. La hipocresía se suma al desarrollo de la trama e impone una barrera más para poder salvar a Julian. Así, Clay confronta a Blair con el reclamo de que es imposible que quiera rescatar a Julian de las drogas si ella misma las consume.

La dirección de arte<sup>12</sup> de la película se destaca por traducir la presencia protagónica de la televisión en la novela en un par de secuencias en donde la locación es, una vez más, la casa de Alana. En medio de un salón en colores pastel hay apiladas decenas de televisiones: “The party’s theme and décor reflects the excesses of the times: dozens upon dozens of video monitors, mostly showing images of the partygoers themselves, and briefly of Marilyn Monroe, are stacked one on top of the other, lining the walls and crowding the home” (Cosby). Los colores pastel de las paredes –característicos de finales de los años ochenta– se conjugan con los atuendos de los invitados y el cover de Poison, “Rock and Roll All Nite”,<sup>13</sup> y muestran, en pocos segundos, la influencia que tiene este medio dentro de la cultura norteamericana.

La banda sonora a cargo de Rick Rubin traslada al cine algunas de las alusiones musicales de la novela, aunque se substituyan todas y cada una de las canciones en la adaptación, en donde no se busca copiar cada alusión musical, sino retratar el exceso de los años ochenta a partir de los géneros

---

11 El primero de los tres flashbacks retrata la decisión de Blair de no ir a la universidad por miedo. El segundo es de Julian despidiendo a Clay en el aeropuerto. El tercero, finalmente, es crucial: cómo Clay entra a la habitación de Blair y la encuentra acostada con Julian.

12 La dirección de arte en la producción cinematográfica se define como la traducción de intangibles a través de elementos plásticos (Céspedes 4).

13 El tema original fue compuesto por la banda Kiss en su álbum *Dressed to Kill* (1975)



más populares de la época: glam rock, rap y heavy metal. Algunas de las canciones que se destacan en el filme de Kanievska son “Hazy Shade of Winter”, compuesta por Paul Simon e interpretada por The Bangles, en donde la letra “Time time time, see what’s become of me” acompaña a Clay en la secuencia en la que regresa a casa. Además, la inclusión de canciones de Jimi Hendrix (“Fire”) o Jim Morrison (“Moonlight Drive”),<sup>14</sup> “two drug casualties” (Cosby) en una secuencia clave que retrata la adicción de Julian, no es incidental, (Cosby) pues también anticipa el desenlace trágico en la adaptación:

While the crowd moves to the beat of Jimi Hendrix’s soul/psychedelic classic, “Fire”, Downey Jr.’s character has a moment in which he could reassess his life’s direction, but instead, in the throes of his addiction and with a hit off a crack pipe, he throws himself back into the dance area. It’s a powerful image. This is not a kid letting loose to experience the promise of youth, but someone throwing his life into nihilism and addiction, apparently *incapable* of accounting for the consequences. (Cosby)

La mayor parte de la película se concentra en la búsqueda de Julian y en el afán por rescatarlo, intercalando escenas en las que Julian aparece, solo, como una figura patética y aquéllas en las que Blair y Clay reafirman querer ayudarlo –con aspecto aún más patético–. Con la excepción

---

14 Cosby las refiere irónicamente como “two drug casualties”, a partir del muy conocido desenlace de Jim Morrison y Jimi Hendrix, ambos fallecidos a los veintisiete años.





de Blair, los otros dos personajes principales sí tienen apellidos: Julian Welsh y Clay Easton,<sup>15</sup> aunque la mayoría de los demás personajes (con la excepción de Alana y Daniel) tengan nombres monosilábicos.

De los varios *dealers* de la novela (Rip, Finn, Dead), sólo uno aparece en la adaptación: Rip, mostrando nuevamente cómo se simplifica la trama en la adaptación cinematográfica. En la novela de Ellis todo el círculo social de Clay comparte el mismo *ennui*, y cuando Rip droga y viola a una niña de doce años con la justificación de no tener nada que perder (“I don’t have anything to lose” [Ellis 190]), Clay decide marcharse. Rip es la maldad pura en la novela y es así como se interpreta su personaje en el filme, aunque a partir de circunstancias y acciones distintas.

---

15 La adaptación del segundo nombre de Bret Easton Ellis de *Less than Zero* como apellido de Clay en la película (Clay Easton) quizás denota un cierto carácter ficcional. Para evitar confusiones en cuanto a la ficcionalización del autor, mencionaré una cita del mismo Ellis en una entrevista: “Well, I write novels, and though there are autobiographical elements in them, who really cares how much of me is in the book? As it happens, there is very little in *Less than Zero* that’s based on my real life. Yes, like Clay I had two sisters, and my parents were divorced, and many of my friends were wealthy and did drugs and seemed promiscuous— or so I thought at the time. But I was a relatively well-adjusted kid. I mean, I wasn’t as severely alienated as Clay. I had a girlfriend. I liked to dance. I liked to joke around. I liked going to parties. I liked seeing bands. I loved movies. I enjoyed a lot of my life. It’s not clear that Clay actually loves doing anything” (175).

La subtrama de la novela se convierte en la línea argumental de la película, pero aquí Julian no se prostituye por heroína, sino por crack. Este reemplazo deriva del auge del crack a mediados de los ochenta y de la medida preventiva de no dar ideas a la juventud de cómo consumir heroína. El auge de las drogas en Estados Unidos dio paso a una cantidad considerable de material fílmico preventivo, tanto en cine como en televisión, aunque no siempre revelando el proceso de este tipo de consumo. El mensaje preventivo en esta película se manifiesta de manera clara y opera en estrecha relación con la campaña preventiva antidrogas que inició en 1982, cuyo eslogan, acuñado por Nancy Reagan, se convierte en la moraleja del filme: “Just Say No”.

Blair se percata de que la única forma de salvar a Julian es salvándose primero a sí misma y huir hacia los valores que el héroe defiende. En términos cinematográficos, la secuencia de la epifanía de Blair es sencilla y sólo consta de dos planos: el primero, un plano americano,<sup>16</sup> cuando Blair se encuentra entre dos chicas en el baño de la fiesta y saca un bote de cocaína mientras, a su lado, una de ellas comienza a inhalar; y el segundo, que presenta un corte a un *close-up* de Blair tirando su propio bote de cocaína. Blair sale del baño, lleno de espejos, mientras las dos chicas se quedan impávidas por el desperdicio (“What a waste”, repiten). Esta secuencia permite al espectador percatarse de lo simple que podría ser rechazar las adicciones y que la moraleja de los ochenta *reaganistas* resuene.

Blair sale del baño y es entonces que ocurre la confrontación entre Clay y Blair, y Rip y su empleado Hob. El bien parece triunfar y los héroes derrotan a los villanos estrellando la cabeza de Hob contra un monitor de televisión. Este detalle no debe pasarse por alto, ya que muestra indirectamente una confrontación de los valores tradicionales encarnados en Blair y Clay con la televisión que permea y modula el ritmo de la novela de Bret Easton Ellis.

---

16 El plano americano es una derivación del medium-shot o plano medio (enfoque desde desde la cintura para arriba) que enfoca desde la rodilla hacia arriba.





La exageración del guión y las interpretaciones sobreactuadas de Andrew McCarthy (Clay) y Jami Gertz (Blair) permiten llevar esta adaptación hacia un desenlace cuyo fin es conmover al público a partir del arrepentimiento. El desenlace de la adaptación de Marek Kaniévski ocurre en la antepenúltima secuencia cuando Julian muere de una sobredosis a mitad del desierto en compañía de Blair y Clay. Que la muerte de Julian suceda en el desierto no es algo accidental, ya que la nostalgia de Palm Springs de la novela halla, una vez más, un equivalente en la trama de la adaptación cinematográfica.

Varios recursos trabajan en mancuerna para resaltar el patetismo y la tragedia de la situación a partir de este clímax: un largo plano en grúa, acompañado de una melodía emotiva y sosa, que va desde un *long-shot* hacia un *close-up* del auto en el que huyen los dos héroes y el antihéroe ya fallecido; el silencio del héroe al percatarse de la situación; los sollozos y, finalmente, la disolvenca de esta secuencia con la penúltima secuencia que, intuimos, ocurre momentos después del funeral de Julian. El llanto producido por el melodrama puede considerarse, de acuerdo a la postura de



Bentley, “como la catarsis del hombre común, lo cual sería el objetivo principal del melodrama popular por encima de sus notorias pretensiones morales” (187).

En la penúltima secuencia Clay y Blair se sientan en la banca de parque que Julian frecuentaba a recordarlo, aunque, en vez de tomar una actitud derrotista, Blair acepta ir con el héroe de la historia a la universidad. La educación, se nos recuerda aquí, es la única alternativa para un futuro esperanzador.

Finalmente, la última secuencia (en plano-secuencia) tiene una duración brevísima y consta de un crane-long-shot<sup>17</sup> de un taxi alejándose bajo el atardecer hacia el horizonte. Sumémosle ahora que esta secuencia está acompañada de la banda sonora de “Life Fades Away” a cargo de Roy Orbison<sup>18</sup> y que ésta, a su vez, también se disuelve en el snapshot con el que inició el filme, mostrando a los tres amigos sonriendo. El resultado resulta un tanto pretencioso.

---

17 El long shot refiere a un plano que “abarca toda el área de acción” (Mascelli 27). La palabra “crane” aquí sólo especifica que se trata de este encuadre, pero con grúa.

18 Bastará presentar la primera estrofa de esta canción para advertir la exageración de la secuencia final: “My time has come / December wind has come my way / And now I feel the will falling / All at once it’s too late / Life fades away”.



Pese a que estos componentes podrían considerarse como lugares comunes, el objetivo de su inclusión es abordarlos desde una análisis de género más amplio que permita asociarlos con el melodrama, debido a la forma en la que están configurados. “La concepción popular del género gira principalmente en torno a uno o dos elementos característicos y fácilmente identificables, lo cual permite evocar el género con un material mínimo” (Altman, *Géneros* 181), pues el género “sólo adquiere toda su fuerza cuando las semejanzas semánticas y sintácticas operan simultáneamente” (129). Tomando en cuenta los cambios en la estructura de la película, se puede intuir el cambio de género entre la novela y el filme, aunque habría que establecer primero de qué género estamos hablando. Sobre la importancia del género en la adaptación de Marek Kanievska y su configuración hablaremos en el siguiente apartado.

## **b) Reconfiguración del género en la adaptación a partir de la estructura**

El análisis sobre el proceso de adaptación no ha de restringirse a presentar un listado de semejanzas y diferencias entre las obras en cuestión, sino que debe conformar un análisis crítico de cómo se trasladan los elementos narrativos a otro lenguaje. Uno de los principales problemas en cuanto a las adaptaciones es el error común de utilizar términos que resultan peyorativos: “con mucha frecuencia, el lenguaje que se ha utilizado para hacer la crítica de las adaptaciones ha sido profundamente moralista” (Stam 11) con tendencia a “la exaltación nostálgica de la palabra escrita como el medio privilegiado de comunicación” (Stam 11). En este apartado daré a conocer, primeramente, cómo funciona el proceso de adaptación de una obra literaria llevada al cine, para anclarla con *Less than Zero*, y, finalmente, enfatizar cuáles son las implicaciones del cambio de género al pasar de un medio a otro.

Comenzaré con una afirmación de Peter Brooker como punto de partida del análisis de cualquier adaptación cinematográfica: “Firstly, adaptation always implies a process of change and not an alignment of two fixed objects” (118). Este enunciado marca la pauta del análisis de la adaptación, ya que niega la posibilidad de una comparación que sólo apunte cuáles son las semejanzas y diferencias entre el texto A y el texto B, y cómo cada elemento se lleva al cine a manera de copia. Aquí también ha de mencionarse cuán innecesaria resulta la consideración de la fidelidad de la adaptación a la obra original: “An adaptation’s double nature does not mean, however, that proximity or fidelity to the adapted text should be the criterion of judgment or the focus of analysis” (Hutcheon 6). Esta doble naturaleza de la adaptación se refiere que ésta es, primero una apropiación y, después, una creación de otra obra original que rescata algunos elementos del texto original y añade otros. Así, los adaptadores son, en palabras de Linda Hutcheon, primero intérpretes y después creadores (18). Habrá que recalcar que en este trabajo de investigación el término “apropiación” no debe leerse con la connotación negativa de “parasitismo”, siguiendo la línea de Robert Stam, en donde “las adaptaciones se toman como parásitos de la literatura, que se apropian del cuerpo y del texto fuente y le roban su vitalidad” (21), sino todo lo contrario: que la adaptación enriquece a la novela, gracias a que le da otra posible lectura.

André Gaudreault señala una diferenciación entre el lenguaje literario y el lenguaje cinematográfico a partir de cómo éstos *cuentan* una historia. Mientras que la literatura *narra* una historia a través de la figura del narrador, el cine reúne distintos elementos, (visuales y sonoros) para revivir a los espectadores las situaciones de los personajes, interpretados por actores, y mediados por el manejo de cámara. A esto Gaudreault le llama *mostración* (33). Es necesario reconocer que ningún método tiene una ventaja general sobre el otro. Aunque haya detalles mejor logrados en la novela de Ellis, el filme también responde a una necesidad de re-transmitir la historia desde un punto de vista distinto.

Cada medio significa ganancias y pérdidas. Aunque en las adaptaciones cinematográficas los personajes pierden algo de la textura que da la complejidad verbal que evoluciona lentamente en la novela, ganan una “solidez” automática en la pantalla por medio de su presencia corporal, postura, vestido y expresión facial (Stam 51).

En el caso de *Less than Zero* se crea una obra distinta al texto original, ya que en la adaptación se añaden y omiten cuestiones que modifican el tono de la novela, y lo transforman en un largometraje que cumple nuevos objetivos. “In the move from telling to showing, a performance adaptation must dramatize: description, narration, and represented thoughts must be transcoded into speech, actions, sounds, and visual images” (Hutcheon 40).

El tono de la adaptación cambia a partir del nuevo medio que se adopta, y la frivolidad de los personajes se ha de traducir en acciones dramáticas que anticipan las consecuencias del abuso de las drogas. “We cannot, however, get at the interior of the characters’ minds as they listen; they must visibly, physically embody their responses for the camera to record, or they must talk about their reactions” (Hutcheon 25).

La reinterpretación de la novela en la adaptación modifica el género. Al hablar de género, es preciso aclarar antes que el propósito de éste, de acuerdo con Alastair Fowler, no es sólo definir y clasificar, sino identificar y comunicar (38). Al saber a qué género pertenecen la novela y el filme,



podemos comprender las implicaciones que dicho género conlleva y conocer también cómo se comunican ambas obras con el público que las recibe.

En el caso de la película, considerar el género es crucial para comprender los principales cambios en el tono y el mensaje. “On the one hand, adaptation, in its specific and more general sense, suggests alterations, adjustments, and intertextual exchanges, while on the other, discipline denotes and connotes rules, boundaries, and textual restrictions” (Corrigan 30). La adaptación cinematográfica retoma el exceso de la novela y lo utiliza para fines distintos. En la novela el abuso de drogas funciona como medio de evasión y no como respuesta al *ennui*, mientras que en la película se convierte en un pretexto para denunciar las faltas morales y abogar en pro de la amistad y la familia.

En la adaptación de *Kanievski*, la interioridad de los personajes pasa a segundo plano, pues lo más importante yace en la línea argumental, en la que el protagonista intenta rescatar a su mejor amigo de sí mismo; la angustia de Clay por proteger a Julian se presenta desde el principio de la película como algo determinante. En el filme se enfatiza mediante gestos y diálogos claros la preocupación de Clay desde el primer tercio de la película, en una secuencia clave: Blair, en camerinos, cansada de modelar, le confiesa a Clay que Julian es adicto. La extrema preocupación de Blair tiene que proyectarse a partir de acciones concretas:

En literatura, debe hacerse una distinción clara entre la introspección de los personajes (que permite un acceso privilegiado a sus pensamientos o sentimientos) y un tratamiento más distanciado que se limita a la descripción de los rasgos externos. En las películas de Hollywood, sin embargo, esta distinción no existe; imágenes similares deben servir a ambos propósitos. (Altman, *Géneros* 188)

Dentro del lenguaje cinematográfico, más que hablar de focalización del narrador, siguiendo la línea de Genette, André Gaudreault propone la “ocularización”, que “caracteriza la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el personaje supuestamente *ve*” (140), construyendo así la interioridad de los personajes a partir de la perspectiva. En la mayoría de las películas de

Hollywood, esta ocularización en los personajes corresponde más frecuentemente una ocularización interna secundaria, en donde la imagen se construye por los *raccords*, es decir, por la correspondencia de un plano-contraplano, respetando algunas reglas sintácticas dentro de la diégesis (Gaudreault 143).

En la producción cinematográfica cada película puede asociarse con más de un género en particular. A diferencia de los géneros literarios, en la industria cinematográfica la dominante, como se define en la página 13 de este texto, no es el factor que delimita y restringe el género de la película, y esto permite que puedan desglosarse distintos aspectos a partir de una película de género como *Less than Zero*. “Lejos de producir y publicitar películas de género, los grandes estudios evitan sistemáticamente la asociación de sus películas con un género específico” (Altman, *Géneros* 162). La adaptación de Marek Kanievski es un melodrama juvenil con un claro mensaje preventivo anti drogas. “It has often been suggested [...] that genres serve a ritual purpose, providing a repeated imaginary solution to the questions raised by society’s constitutive contradictions” (Altman, “Cinema” 285). Esto sugiere que si todo adolescente fuese como el Clay de la pantalla, se erradicarían las adicciones de la juventud.

En la transición de *Less than Zero* de la novela al guión y, después, al filme como producto terminado, se han de considerar las decisiones de los productores, realizadores y distribuidores para reconfigurar el género, pues “es la industria quien sanciona y predefine el corpus genérico” (Altman, *Géneros* 37). La adaptación de Kanievski se convierte en una película de género,<sup>19</sup> pese a que éste tenga múltiples formas de definirse. “El placer de ser espectador de género, en consecuencia, deriva en mayor medida de la reafirmación que de la novedad. La gente va a ver películas de género para participar en acontecimientos que, en cierto modo, les resultan familiares” (Altman, *Géneros* 49). El éxito –o fracaso– de este filme que, considerando el presupuesto de 7.5 millones de dólares de la 20th Century Fox, recaudó un poco más de 12 millones se debe a este placer genérico

---

19 Definamos la diferencia entre un género filmico y un filme o película de género: “When the notion of genre is limited to descriptive uses, as it commonly is when serving distribution or classification purposes, we speak of ‘film genre’. However, when the notion of genre takes on a more active role in the production and consumption processes, we appropriately speak instead of ‘genre film’” (Altman, “Cinema” 277).

en donde el espectador se deleita en reconocer la estructura conocida de película anti drogas. “Durante noventa minutos, las películas de Hollywood ofrecen placer genérico como alternativa a las normas culturales. Este placer deriva de una percepción de que las actividades que lo producen están libres del control que la cultura ejerce y que el espectador siente en el mundo real” (Altman, *Géneros* 212).

El placer genérico en esta adaptación radica en poder estar en una posición privilegiada en donde se pueden ver los errores ajenos con distancia crítica. La adaptación de Marek Kanievska privilegia la postura del espectador en tanto que éste posee un mejor juicio y puede anticipar el desenlace de esta película antidrogas mientras empatiza, involuntariamente, con la desgracia de los personajes. El espectador puede acceder a un mundo de lujo y juventud durante los 98 minutos de duración del filme de Kanievska y ver cómo personas con un mayor poder adquisitivo también cometen errores de juicio. “When we are in the world, we follow its rules; when we enter into a genre film, all our decisions are self-consciously modified to support a different kind of satisfaction” (Altman, “Cinema” 280). La satisfacción a la que Altman se refiere se ancla en *Less than Zero* tanto en la resolución del protagonista de alejarse del vicio, como en las consecuencias a las que se ha de enfrentar Julian por sus fallas morales. Aunque el objetivo es exitoso, habrá que analizar en el siguiente apartado cuán efectiva es la forma en la que se despliega el mensaje.

### **c) Sobre las implicaciones de la adaptación**

Como parte del género didáctico-preventivo, la película de Kanievska logra retratar las consecuencias del abuso de drogas, aunque sea exagerada la manera en la que se dirige al público. El argumento se expone desde el inicio, y la trama apunta a un desenlace trágico y predecible que se convierte en una estrategia de producción, ya que, si el mensaje antidrogas es claro desde el principio, las consecuencias de las adicciones se reafirman para el espectador. Desde la primera secuencia de la película es posible identificar el género (o al menos, uno de los géneros) de la película. “The move from a telling to a showing mode may also mean a change in genre as well as medium, and with



that too comes a shift in the expectations of the audience” (Hutcheon 45). Las expectativas del público están configuradas para asimilar una historia de adolescentes. Si la audiencia está habituada a las películas antidrogas sobre adolescentes, sabrá, en los primeros minutos, que todo apunta a una crisis inminente como, por ejemplo en *The Basketball Diaries* (Scott Kalvert, 1995) o en *Thirteen* (Catherine Hardwicke, 2003).

Thomas Schatz también afirma que cada género cinematográfico incorpora un contexto cultural específico: “The determining identifying feature of a film genre is its cultural context, its community of interrelated character types whose attitudes, values, and actions flesh out dramatic conflicts inherent within that community” (21-22). El público ideal sería un tanto más joven que el de la novela, susceptible a la presión social y absorto en la cultura popular. Tanto la novela como la adaptación cinematográfica están situadas a mediados de los años ochenta en Los Ángeles; ni el entorno de los personajes, ni el contexto socioeconómico entre el hipotexto y el hipertexto cambian en la película. El giro en la adaptación radica en el tono y la intención de la producción como método preventivo de campaña antidrogas.

Los Ángeles es también el lugar físico en donde se desarrolla la acción de la película, aunque, considerando todas las modificaciones que se hicieron a partir de la novela, habría que preguntarse por qué esta ciudad no fue reemplazada por otra. La respuesta yace en que “Hollywood has long served as a setting for fiction that reveals the corruption lurking behind glamorous lifestyles or, in the case of crime and detective novels, the intrigue and masquerade so suited to a city whose business is a form of deception” (Sahlin 23).

Detengámonos un momento en el cartel promocional para demostrar cómo, desde éste, puede intuirse el género y, así, determinar la configuración de expectativas. La postura relajada de Julian tomando el sol remite a una imagen de rebeldía, mientras que la posición de Clay y Blair en la parte de arriba es de alerta. Se anticipa que Clay y Blair están juntos, y Julian solo, y que todo lo exterior sólo es un disfraz ante los conflictos que aquejan a la juventud, sin importar su estatus socioeconómico.

ANDREW McCARTHY JAMI GERTZ ROBERT DOWNEY, JR.



# LESS THAN ZERO

IT ONLY LOOKS LIKE THE GOOD LIFE.

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS  
A JON AVNET/JORDAN KERNER PRODUCTION IN ASSOCIATION WITH MARVIN WORTH  
WITH ANDREW McCARTHY · JAMI GERTZ · ROBERT DOWNEY, JR.  
ORIGINAL MUSIC BY THOMAS NEWMAN MUSIC SUPERVISOR RICK RUBIN DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY EDWARD LACHMAN  
PRODUCTION DESIGNER BARBARA LING SCREENPLAY BY HARLEY PEYTON BASED ON THE NOVEL BY BRET EASTON ELLIS  
PRODUCED BY JON AVNET AND JORDAN KERNER DIRECTED BY MAREK KANIEVSKA

**R** RESTRICTED  
UNDER 17 REQUIRES ACCOMPANYING PARENT OR ADULT GUARDIAN

PRODUCED IN ASSOCIATION WITH AMERCENT FILMS AND AMERICAN ENTERTAINMENT PARTNERS L.P.

MPAA RATED  
RESTRICTED

ORIGINAL MOTION PICTURE IN ASSOCIATION WITH AMERCENT FILMS AND AMERICAN ENTERTAINMENT PARTNERS L.P. ©1997 TWENTIETH CENTURY FOX FILM CORPORATION



PRINTED IN USA

En la adaptación de Kanievska, es posible argumentar la inclusión de este filme en otros géneros, o incluso de denominar el género al que pertenece de manera distinta. “Las películas son siempre susceptibles de ser redefinidas –y otro tanto sucede con los géneros– porque para mantener los beneficios es imprescindible reconfigurar las películas” (Altman, *Géneros* 70). Los géneros cinematográficos pueden ser definidos y redefinidos, de acuerdo con las necesidades y particularidad de las épocas en las que se analizan. A lo que esta afirmación se refiere es que sólo cuando exista un grupo considerable de películas con características semánticas y sintácticas puede asignársele una etiqueta, como ocurrió con el musical, el *western* o el *biopic*. “La terminología genérica que hemos heredado es básicamente retrospectiva por naturaleza” (Altman, *Géneros* 77). Por ejemplo,

Hasta finales de 1930 el término “musical” no se empleó casi nunca como sustantivo en solitario. Sorprendentemente, la terminología actual designa a posteriori como musicales un heterogéneo repertorio de películas que sólo desde un punto de vista retrospectivo pueden aparecer en forma de agrupación coherente. (58)

Se podría inferir que, como en el caso de los musicales o el *western*, en donde el término genérico se emplea hasta el momento de su análisis, de manera que se engloben ciertas características semánticas o sintácticas para configurar dicho género, el género de *Less than Zero* también puede ser redefinido. Así como ocurrió con los musicales en los años treinta, es posible agrupar y denominar las producciones cinematográficas estadounidenses de la década de los ochenta en donde los adolescentes son protagonistas, como *teen films*, o “películas de adolescentes”.<sup>20</sup> Para desarrollar este punto, utilizaré como fuente principal el ensayo “Teen Films: The Cinematic Image of Youth” de Timothy Shary, quien resalta, a la vez, algunas de las características más relevantes sobre este subgénero cinematográfico.

El conservadurismo de la década de los ochenta en Estados Unidos, como respuesta a la liberación sexual que prevalecía la década anterior, se explotó en el cine y la televisión, los dos

---

20 Las Naciones Unidas establecen que los adolescentes son personas con edades comprendidas entre los 10 y los 19 años. En *Less than Zero*, Clay, Blair y Julian tienen dieciocho años de edad.

medios de comunicación masiva predilectos por el público adolescente.<sup>21</sup> Consecuentemente, para instruir a la juventud, la industria cinematográfica y televisiva explotó dentro de las películas de adolescentes los aspectos negativos de la promiscuidad, la violencia y la drogadicción. Las lecciones morales de este tipo de producciones se inferen a partir del ejemplo de lo que no debe hacerse. “By the 1980’s, as the Reagan/Thatcher era brought about a series of new moral panics based on the vision of the New Right, the trend in youth research shifted back toward studies of youth ‘pathologies’ (e.g. teen pregnancy, unemployment, crime), yet employing a cultural studies method” (Shary 496).

En el caso de *Less than Zero*, la sexualidad, a partir de las complicaciones de un triángulo amoroso y el desenlace de Julian, se convierten en un ejemplo más de qué sucedería si la prudencia fuera secundaria. Las modificaciones en la película responden a una necesidad básica: evitar la glorificación de la promiscuidad y la cultura de las drogas. Podemos hablar ahora de una fórmula preestablecida y predefinida al hablar de este tipo de películas de género que, con unas cuantas variaciones y modificaciones, tiene el potencial de convertirse en un producto funcional de prevención para el público al que va dirigido. “Most Hollywood films about youth in the 1980s relied upon formulae that exploited youth issues, especially sexual development, while gradually revealing an increasing tension and confusion about the role of youth in this era” (Shary 497).

Aunque se trate de adolescentes, las situaciones que se plantean son precoces. Sin pretender ser político, el texto denuncia defectos sociales. Esto se recupera y enfatiza en la adaptación de Marek Kanievska, quien utiliza la novela de Ellis como trampolín para reprobar la decadencia humana como resultado de relaciones interpersonales pobres.

La naturaleza híbrida de la película también se afirma por la mezcla de subgéneros dentro del marco de películas de adolescentes. Timothy Shary apunta que hay seis: el horror, la ciencia ficción, la comedia sexual, el melodrama romántico, el drama de delincuencia juvenil y la película escolar,

---

21 Shary delimita la adolescencia como la edad entre doce y veinte años (495).

que a menudo toman prestados elementos genéricos del resto (503). La adaptación de *Less than Zero* combina el melodrama romántico y el drama de delincuencia juvenil, cuyas fallas potenciales no han de ignorarse.

Como melodrama romántico, el filme tiene el potencial de no generar una empatía sincera al conjugar elementos sosos que no alcancen el impacto deseado por los productores. El problema del subgénero de drama de delincuencia juvenil, por otra parte, es la tendencia a la exageración, que, a partir de la repetición constante de ciertos diálogos y lugares comunes puede llevarse al extremo y lograr que se distancie en exceso del público ideal. Aunque el espectador sepa que lo que está en la pantalla retrata una ficción con consecuencias probables, la sobreactuación y un guión que reitera una y otra vez las consecuencias de las drogas puede lograr que la película, como producto, tenga una mala recepción.

Los objetivos de los dramas de delincuencia juvenil también encontraron un espacio en la televisión estadounidense de mediados de los ochenta que se configura a partir de un proceso similar: el *after school special*. Éste, como subgénero cinematográfico, toma su nombre de una serie de programas que se transmitieron desde los años setenta en Estados Unidos, cuyo contenido se enfocaba en presentar temas controversiales a un público adolescente y preadolescente. Dichos programas, llamados *ABC After School Special* o su competencia *CBS Schoolbreak Special*,<sup>22</sup> tenían un horario fijo por la tarde, y cada programa se transmitía de cuatro a seis veces al año durante un año escolar.<sup>23</sup> A través este tipo de programas con una duración de una hora, se esperaba, mediante la repetición, que la juventud conociera acerca de las drogas, el embarazo no planeado o la promiscuidad y supiera cómo enfrentarlos. En los *after school specials* el conflicto se expone desde el título del episodio, y se resuelve a través de la reflexión del protagonista.

---

22 Tanto el *ABC After School Special* como el *CBS Schoolbreak Special* tuvieron muchísimos episodios al aire. El primer programa (1972-1997) tiene un aproximado de 150 episodios, mientras que del segundo (1984-1996) hay 183.

23 [http://en.wikipedia.org/wiki/After\\_school\\_special](http://en.wikipedia.org/wiki/After_school_special)



El género de prevención se conforma de las mismas piezas que el *after school special*, con “temas o tramas en común, escenas clave, tipos de personajes, objetos familiares o planos y sonidos reconocibles” (Altman Géneros 128). El público ya está familiarizado con las historias de alcohol y drogas de Robert Downey Jr, así que la inclusión de este actor en particular dentro del filme conlleva cierto trasfondo de superación a las adicciones. Al conjugar todos estos elementos, tomando en cuenta las sobreactuaciones de Jami Gertz (Blair) y Andrew McCarthy (Clay), los fines preventivos, la caída del héroe, el estereotipo en cine de familia disfuncional, y ciertas escenas acompañadas de música dramática, me atrevo a decir que *Less than Zero* podría asociarse con este género.

Es preciso recordar que, aunque esta asociación es posible, no ha de imponerse de manera forzada. Lo importante, reitero, es poder asimilar estos componentes para comprender mejor a qué género pertenece la adaptación, y tener así la posibilidad de aprehenderlos de acuerdo a los criterios que mejor se adecuen a nuestra postura. El contexto cultural entre la novela de Bret Easton Ellis y la adaptación de Marek Kanievski es muy similar, pero lo que cambia drásticamente es el enfoque a partir de las modificaciones de género. Como ya se ha mencionado, los elementos sintáctico-semánticos facilitan la inclusión de la adaptación *Less than Zero* como perteneciente a un *after school special*, mas habría que tomar en cuenta el público ideal de los ochenta *reaganistas* al que originalmente estaba destinado y el público actual con una distancia crítica de veintinueve años de separación.

El verdadero significado de la adaptación depende de cómo el público la aprehende; su valor yace en el impacto que pueda tener este nuevo producto, independientemente de calificarlo como bueno o malo o, yendo un poco más lejos, como bien o mal logrado. Mi valoración personal, así como otra posible asociación del filme de Kanievski, serán expuestas en las conclusiones, a continuación.

## Conclusiones

---

*Less than Zero* de Bret Easton Ellis es una novela cuidada, cuyos recursos estilísticos primordiales son un lenguaje sencillo y la predominancia de silencios que proyectan la incapacidad de comunicación humana; el *ennui* prevaleciente en el entorno social de la novela de Ellis se externa mediante la monotonía. En el caso de la adaptación se optó por comunicar un mensaje más directo y aleccionador para el público adolescente a expensas de este recurso. “Absences and silences in prose narratives almost invariably get made into presences in performance media, or so this aspect of the cliché would have it, thereby losing their power and meaning” (Hutcheon 71).

La adaptación se caracteriza por un tono más optimista que la novela. En *Less than Zero* de Ellis, Julian no muere, a diferencia de la adaptación, en donde su muerte se convierte en el vehículo mediante el cual se reitera la importancia de la educación, y es el lo que impulsa a Blair a dejar las drogas por completo. Que en la novela Julian viva afirma que hay peores cosas que la muerte. El sumergirse cada vez más en una espiral decadente en donde la depresión, las adicciones y la angustia se vuelvan parte de la cotidianidad (algo así como una muerte en vida) le da a la novela de Ellis un final más desesperanzador –aunque mejor logrado– que el de la adaptación de Marek Kanievski, pues permite una mayor reflexión por parte del lector que “comienza a reaccionar sobre sus propias interpretaciones” (Iser 288).

Además de *Less than Zero*, cuyo título en español es, por cierto, *Golpe al sueño americano*, otras tres novelas de Bret Easton Ellis fueron llevadas a la pantalla grande: *American Psycho* (Mary Harron, 2000), *The Rules of Attraction* (Roger Avary, 2002) y *The Informers* (Gregor Jordan, 2008). En estos casos el género de las adaptaciones no se modificó de manera tan drástica como en el filme de Marek Kanievski, pues ésta tuvo que ajustarse a las necesidades de la época para evitar enaltecer la cultura de consumismo y decadencia característica del entorno de Los Ángeles de los años ochenta. La frivolidad de los personajes de Ellis no se pierde tan radicalmente en estas adaptaciones, aunque sí se intenta humanizarlos un poco más.

El nuevo significado de la adaptación de *Less than Zero* deriva de su asociación como un producto que forma parte del género preventivo-didáctico a partir del mensaje que defiende. No es admisible atribuir las modificaciones en torno a la adaptación directamente ni al director británico Marek Kanievska, ni al guionista estadounidense Harley Peyton, ya que los filmes de género dependen más de la postura de los estudios cinematográficos y del público.

Como pendiente, quedaría preguntarse cuál es la importancia de este tipo de análisis y por qué una película adaptada de una novela de los ochenta en Estados Unidos, que retrata una sociedad ajena al contexto en el que se publica este trabajo de investigación, es relevante. Una posible forma de responder esto sería buscar un equivalente en nuestro contexto, por lo que me tomaré la libertad de relacionar el proceso de cambio y adaptación de la novela de Bret Easton Ellis, bajo la teoría de los géneros cinematográficos, con cierta producción mexicana muy popular que explota componentes sintácticos y semánticos muy similares.

Los objetivos de la industria cinematográfica y televisiva de Hollywood de los años ochenta en Estados Unidos no difieren tanto de los nacionales, tomando en cuenta que el auge del *after school special* se desarrolló en mancuerna con el gobierno como campaña preventiva antidrogas. El caso de México y la *guerra contra el narco*, a partir del sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), también repercutió en la producción fílmica mexicana. A través de la cadena de televisión más poderosa del país (el Canal de las Estrellas del Grupo Televisa) se comenzó a transmitir, a partir del 5 de febrero de 2008, en horario estelar por la tarde, *La rosa de Guadalupe*. De acuerdo con la página oficial del programa éste trata de “historias de amor, desamor, esperanza, lucha e intriga, donde se abordarán temas como la prostitución, violencia intrafamiliar, drogadicción, entre muchos más”. Estos “muchos más” han dado suficiente material para grabar casi 700 episodios distintos en tan solo siete años.



Para quien no esté familiarizado con *La rosa de Guadalupe* bastarán unas cuantas líneas explicativas. Este programa sigue un esquema parecido al del género de drama de delincuencia juvenil y la fórmula se repite: se expone el tema a tratar desde el título del episodio, se presenta el conflicto, los personajes sufren debido a sus pobres decisiones morales, recurren a sus familiares y amistades arrepentidos y, finalmente, se erradica el problema por completo. El giro de *La rosa de Guadalupe* se encuentra en el milagro, pues en cada episodio aparece de manera casi fantástica una rosa blanca (enviada por la mismísima Virgen de Guadalupe) en el momento de la epifanía del protagonista, y, así, éste se redime a través de la iluminación.



Es lógico que, si los *after school specials* tuvieron éxito social y comercialmente al momento de su estreno en Estados Unidos, la industria de la televisión mexicana buscara copiar el mismo formato, en busca del mismo objetivo de adoctrinar al público en cuanto a las buenas costumbres, pero llevado al contexto nacional y añadiéndole un giro esperanzador religioso diseñado para el público mexicano. Por ejemplo, el episodio del *after school special* “Stoned”, se imita en *La rosa de Guadalupe* con “Crecer con marihuana”; “The Boy Who Drank Too Much” se emparenta con su copia mexicana “El último recuerdo”. El parecido de los formatos con el *after school special* no es un accidente, pero el elemento religioso sí diferencia *La rosa de Guadalupe* del producto original.

Supongamos que se omitiera el aspecto religioso-fantástico. Hablaríamos entonces de un código semántico parecido, logrado sistemáticamente a partir de estrategias de producción con fines preventivos. La relación entre la adaptación de *Less than Zero* y *La rosa de Guadalupe* puede no ser tan obvia, pero la teoría de los géneros cinematográficos que también es aplicable a las producciones de televisión, permite analizar con minucia todos los elementos de la construcción semántico-sintáctica y establecer relaciones entre los géneros, siempre y cuando los textos compartan dicha construcción. “La principal virtud crítica de los géneros radica en su capacidad de enlazar y explicar *todos* los aspectos del proceso, desde la producción a la recepción” (Altman, “Géneros” 36). La principal ventaja de realizar un análisis de este tipo es que se fomenta la crítica a partir de la comprensión de los distintos elementos sintácticos y semánticos y, además, se insta a ejercer la capacidad de aislar dichos elementos para reconocer productos similares y tener el juicio de calificarlos como éxitos o fracasos.

La calidad de producción de *La rosa de Guadalupe* es mucho menor que la versión original estadounidense y, no obstante, los ratings afirman que es una de las producciones más exitosas en la televisión nacional. En México se nos enseña que la fe y las buenas costumbres son la solución contra las fallas sociales, mientras que las producciones norteamericanas de *ABC After School Special* o el *CBS Schoolbreak Special* se inclinan por que los personajes reflexionen por cuenta propia. El mensaje entre la adaptación de Marek Kaniewska y este subgénero diseñado para la televisión parece ser el mismo, aunque las circunstancias cambien, pues tanto en el Hollywood de los años ochenta como en nuestro contexto, la prevención antidrogas ocupa un espacio al aire notable como espejo de una sociedad en crisis.

La adaptación en cuestión ofrece una solución imaginaria al problema de las drogas, aunque se queda sólo en eso: en algo imaginario. Vista desde la actualidad, la adaptación cinematográfica de Marek Kaniewska parece un intento pobre por dramatizar en exceso la novela de Ellis contra un problema de la juventud de cualquier época. Eso sí, las intenciones fueron buenas.

# Bibliografía

---

- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000. PDF.
- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 1999. Impreso.
- "A Semantic/ Syntactic Approach to Film Genre." *Cinema Journal* 23.3 (Primavera 1984): 6-18. JSTOR. Web. 27 Oct 2012. PDF
- "Cinema and Genre". En Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford UP, 1996. Impreso.
- Barthes, Roland. "El efecto de realidad." *Communications* 11. 1968. PDF.
- Bentley, Eric. *La vida del drama*. Buenos Aires: Paidós, 1964. Impreso.
- Bessiére, Jean. "Literatura y representación." *Teoría literaria*, Marc Angenot (dir.). México: Siglo Veintiuno Editores, 1993. Impreso.
- Bourget, Jean-Loup. "Social Implications in the Hollywood Genres". *Film genre reader III*. Grant, Barry Keith. (ed.). Austin: University of Texas Press, 2003. MOBI.
- "Bret Easton Ellis." Entrevista por Jon-Jon Goulian. *The Paris Review*. N.p., n.d. Web. 03 Oct. 2013. <<http://www.theparisreview.org/interviews/6127/the-art-of-fiction-no-216-bret-easton-ellis>>.
- Brooker, Peter. "Postmodern Adaptation: Pastiche, Intertextuality and Re-functioning." *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. PDF
- Bryson, J. Scott. "Los Angeles Literature: Exiles, Natives and (Mis)Representation." *American Library History* 16.4 (2004): 707-718. JSTOR. Web. 12 Mar 2013. PDF.
- Céspedes, Adriana. *Dossier de dirección artística*. ECIB: Barcelona, 2011. Impreso.
- Cohen, Ralph. "Do Postmodern Genres Exist?". *Genre XX Otoño/Invierno* (1987): 241-258. Web. 8 ago. 2012. PDF.
- Corrigan, Timothy. "Literature on Screen, A History: In the Gap." *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. PDF.
- Cosby, James A. "Rick Rubin's Soundtrack for 'Less than Zero' Perfectly Emulates the Excessive '80s." *Pop Matters*. Web. 2 Abr. 2014.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre." *Critical Inquiry* 7.1 (1980): Web. 8 ago. 2012. PDF
- Ellis, Bret Easton. *Less than Zero*. New York: Vintage, 1985. Impreso.
- Fowler, Alastair. "Concepts of Genre." *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Gran Bretaña: Clarendon Press/Oxford University Press, 1982. Impreso.

- Gaudreault, André. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsesto. La literatura de segundo grado*, Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- Geyh, Paula E. "The Anti-Aesthetic: 'Too Literal for Art, Too Visual for Porn'." *Contemporary Literature* 40.4 (1999): 659-667. JSTOR. Web. 11 Sept 2013. PDF.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Nueva York y Londres: Routledge, 2006. PDF.
- Iser, Wolfgang. *Rutas de la interpretación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- Jakobson, Roman. "The Dominant". *FILM 151/ Online Reader*. University of California, Berkeley. Web. 8 ago, 2012.
- Kanievska, Marek, dir. *Less than Zero*. 20th Century Fox, 1987. Film. 8 Aug 2012. AVI.
- Leibenguth, Charla "Films on Drug Abuse." *American Libraries* 2.5 (Mayo 1971): 483-487. JSTOR. Web. 4 Oct 2013. PDF.
- Leypoldt, Günter. "Recent Realist Fiction and the Idea of Writing 'After Postmodernism.'" *Amerikastudien/ American Studies* 49.1 (2004): 19-34. Web. JSTOR 11 Sept 2013. Web
- Marr, Matthew J. "An Ambivalent Attraction?: Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less than Zero*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 10 (2006): 9-22. JSTOR. Web. 11 Sept 2013. PDF.
- Mascelli, Joseph V. *Las cinco claves de la cinematografía*. México, D.F.: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 2012. Impreso.
- Nadelmann, Ehan A. "Commonsense Drug Policy." *Foreign Affairs* 77.1 (Ene-Feb 1998): 111-126. JSTOR. Web. 4 Oct 2013. PDF.
- Pao, Maria T. "Sex, Drug, and Rock & Roll: Historias del Kronen as Blank Fiction." *Anales de la literatura española contemporánea* 27.2 (2002): 531-546. JSTOR. Web. 12 Mar 2013. PDF.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. Estado de México: Siglo Veintiuno Editores, 1998. Impreso.
- Sahlin, Nicki. "'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Dilemma in *Less than Zero*." *Critique* 33.1 (Otoño 1991): 23-42. JSTOR. Web. 11 Sept 2013. PDF.
- Sánchez, Rafael C. *Montaje cinematográfico arte de movimiento*. México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Impreso.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres: Routledge, 2006. PDF.
- Schatz, Thomas. "The Genius of the System." *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Boston: McGraw-Hill, 1981. PDF.
- Seay, Ellen A. "Opulence to Decadence: *The Outsiders* and *Less than Zero*." *The English Journal* 76.6 (Oct. 1987): 69-72. JSTOR. Web. 12 Mar 2013.

- Shary, Timothy. "Teen Films: the Cinematic Image of Youth." *Film Genre Reader III*. Grant, Barry Keith. (ed.) Austin: University of Texas Press, 2003. MOBI.
- Shivani, Anis. "What is Plastic Realism?." *Boulevard* 28.3 (Marzo 2013): 48-61. JSTOR. Web. 14 Nov 2013. PDF.
- Stam, Robert. *Teoría y práctica de la adaptación*. México, D.F.: Textos de Difusión Cultural UNAM, 2009. PDF.
- Stephens Martínez, Manuel Enrique. *Less than Zero de Bret Easton Ellis y la difuminación de los límites en la novela de adolescencia*. Tesis para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Modernas Inglesas. Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras. Ciudad de México, 2005. PDF.
- Tichi, Cecelia. "Television and Recent American Fiction." *American Literary History* 1.1 (Primavera 1989): 110-130. JSTOR. Web. 11 Sept 2013. PDF.
- Wright, Judy Hess. "Genre Films and the Status Quo." *Film Genre Reader III*. Grant, Barry Keith. (ed.) Austin: University of Texas Press, 2003. MOBI.

