

***El Gran Gatsby:* una novela histórica**

John Lukacs

Este ensayo apareció originalmente en el libro *Novel History: Historians and Novelists Confront America's Past (and Each Other)*, editado por Mark C. Carnes (Nueva York, Simon, 2001). Traducción de Antonio Saborit.

DE ACUERDO CON el principal exégeta de F. Scott Fitzgerald, Matthew J. Bruccoli, “*El Gran Gatsby* se ha convertido en una fuente internacional para la historia social de Estados Unidos y se lee como un registro de la vida en Estados Unidos en un tiempo y un lugar reales”. (Al menos es posible que tal apreciación internacional del *Gran Gatsby* pueda deberse a la película más que a la novela.) Como quiera que sea, esta asociación internacional del *Gran Gatsby* con la vida social de los estadounidenses ricos es relativamente reciente. (*El Gran Gatsby* no fue un éxito de imprenta cuando salió en 1925; sus cualidades se descubrieron o redescubrieron después de la Segunda Guerra Mundial. Hace poco leí un libro muy serio sobre la sociedad y la vida social en la Sicilia de los ochenta, salpimentado con adjetivos sobre las fiestas “gatsbianas” o “a la Gatsby”, refiriéndose con ello no a que fueran “estadounidenses” sino a que eran fiestas suntuosas en exceso. *Sic transit gloria Gatsbyi*.)

Probablemente se deba a la estructura peculiarmente estadounidense y democrática de la historia que ciertas novelas nos digan más sobre un tiempo y un pueblo determinados que hasta las mejores historias. Cuando enseñaba historia de Estados Unidos, en particular en mi clase a nivel licenciatura que abarcaba de 1890 a 1945, en mi lista de lecturas incluí *El Gran Gatsby*, creo que a costa de pedirles a mis alumnos que leyeran sobre la política en los años veinte o buenas biografías sobre Harding y Coolidge o Hoover, por ejemplo. Yo ya había incluido novelas en mis listas de lecturas para otras épocas, aunque no para la primera década del siglo pasado o los años treinta. Pues lo que se dio en los veinte fue que los desarrollos y cambios en la sociedad, incluyendo los modos de la vida cotidiana en

Estados Unidos, fueron más interesantes e importantes (esto es: de mayores consecuencias) que la historia de su política y de su gobierno. (No obstante la concesión del sufragio a las mujeres, por primera vez en décadas se registró una caída en el porcentaje de votantes después de 1920.) De modo que entre la *etapa progresista* (incluida la Primera Guerra Mundial) y la década progresista del *New Deal*, se dio esta *era del jazz*: los veinte, una frase que aún hoy es reconocible. (De hecho, “la era del jazz” es una frase que acuñó y puso a circular el mismo Fitzgerald en 1920.)

No desaparecerá pronto, o con facilidad. Nuestras asociaciones con la *era del jazz* son esencialmente las mismas que las de hace décadas. En este sentido, Brucoli se equivoca. En el prefacio al “texto autorizado” Brucoli escribió, “*El Gran Gatsby* se publicó en 1925; por lo tanto muchos de sus detalles hoy parecen tan distantes como los del mundo de la narrativa de Charles Dickens”. No tanto. Los carros, las faldas cortas, las películas, los gramófonos, los lotes de licor, los adulterios, el culto a las celebridades, la vida suburbana, los aviones, la creciente fusión de la clase media con la clase alta y de la clase trabajadora con la clase media estaban en los veinte tal y como lo están hoy. (Sólo faltan —tal vez— la televisión, la computadora y el aire acondicionado.) A fin de cuentas se puede decir que los veinte (y no sólo en Estados Unidos) fueron la *única* década “moderna”. ¿Pues qué otra cosa fueron los años sesenta, con sus minifaldas y su culto a la juventud y a la libertad sexual, etcétera, sino una repetición exagerada de los veinte? Tengo enfrente de mí la sobrecubierta original de la primera edición de *El Gran Gatsby*. Su diseñador fue un artista español vecindado en Hollywood de nombre Francis Cugat, quien asimismo trabajaba para Douglas Fairbanks. El impresor de Fitzgerald, Charles Scribner III, escribió que esta “es la más elogiada —y más ampliamente difundida— portada en la literatura de Estados Unidos del siglo xx”. El editor de Fitzgerald, Maxwell Perkins, “creía que la portada era una obra maestra”. A mí no me parece que fuera (o que sea) una obra maestra, pero ese no es el punto. El punto es que el erotismo nocturno de la mirada y los empalagosos labios de Daisy sobre una explosión de lentejuelas de amarillo intenso y de resplandores eléctricos y neones en segundo plano podrían servir fácilmente como portada moderna (o posmoderna) para un libro cachondo publicado en el año 2000.

Tan solo la prolongada influencia, o el respeto que se le tiene, sugieren que *El Gran Gatsby* es algo más que una obra de época, salvo en el sentido de que todas las obras de arte son, hasta cierto punto, obras de época, incluidas las de inmortales de la talla de Mozart o Vermeer. Se puede discutir que *El Gran*



Gatsby sea una obra inmortal; lo que no está en discusión es que es representativa de una época, no sólo por su contenido sino también por su estilo. Y que una obra de época no tiene nada de malo —y en *El Gran Gatsby* es algo más que una obra de época— se puede ver comparando *El gran Gatsby* con *Una tragedia americana*, la extensa novela de Theodore Dreiser, también publicada en 1925. La historia de Clyde Griffiths, la tragedia, sus aspiraciones y su animosidad podrían caber en las décadas previas o posteriores o en la de los veinte. Esto no se aplica al *Gran Gatsby*, el cual tiene la atmósfera y algunas de las evidencias y efectos reales del comienzo de los años veinte —que es una razón, pero sólo una, por la que su lectura resulta tan interesante y hasta informativa y valiosa—. Y ahora piénsese que *El Gran Gatsby* (que no era el título original o predilecto de Fitzgerald) se podría llamar “Una tragedia americana”. Como sucede con todas las grandes creaciones del arte y las letras, *El Gran Gatsby* —su significado y su estilo— asimismo trasciende su época —lo que no sucede con *Una tragedia americana*, a primera vista una novela más histórica que *El Gran Gatsby*.

Gatsby el protagonista, un sujeto exitoso y atractivo de orígenes dudosos, vive enamorado de Daisy Buchanan, una joven de la clase alta de Estados Unidos. Las ambiciones sociales de Gatsby no son sencillas. En efecto, quiere causar una buena impresión en la gente, pero aún más importante es su búsqueda romántica de Daisy —la cual acaba repentinamente en tragedia, debido a un incidente que involucra a Daisy, aunque no debido a que ella deseara ponerle un fin al romance; Gatsby es asesinado —otra vez, debido a una coincidencia errática; y nadie, casi nadie, asiste a su entierro. (En *Una tragedia americana*, Griffiths asesina a su sencilla novia debido a las ambiciones sociales que él abriga: Griffiths está por involucrarse con una joven más rica, más reluciente. Él es un villano, de principio a fin.) A los ojos de Nick Carraway, el narrador, Gatsby, con todos sus defectos, no sólo no es peor sino que es mejor que la horda de ricos que han sacado provecho de su hospitalidad (y de sus negocios), incluida Daisy. Esa sí es una tragedia americana —tal vez más que eso: *la* tragedia americana: el vacío (en lugar del fracaso) de las aspiraciones sociales.

Existen pocos funerales así de tristes en la historia de la literatura, tal vez uno de ellos sea el de Emma Bovary. Y Jay Gatsby al menos en un sentido es la versión varonil americana de Emma Bovary —aun cuando, a diferencia de Emma Bovary, él muere repentinamente siendo una persona saludable y rica—. Gatsby es un romántico. Brucoli se equivoca al escribir que Gatsby “no entiende cómo funciona el dinero en la sociedad. Espera inocentemente poder comprarlo todo —en especial,



a Daisy. Ella está a la venta, sólo que Gatsby no cuenta con la correcta denominación monetaria”. No, Gatsby no quiere comprar a Daisy con dinero. El dinero es muy importante, pero la quiere ganar por medio del amor. Gatsby es inocente en el sentido de que idealiza a Daisy, quien al final no vale la pena; pero ese tampoco es el punto principal de la novela. Gatsby todavía conserva algo de su inocencia rural. Nada de inocencia queda entre sus personajes de la costa del Este. Se trata de la gente del East Egg y del West Egg de Long Island, y sus huéspedes y visitantes y bebedores y gorriones, en su mayoría de Nueva York, quienes no valen nada, tengan o no dinero. La tragedia que Fitzgerald describe no es en realidad la del materialismo americano; es la tragedia de un (peculiar) idealismo americano. Es una gema, una muestra histórica no del pensamiento sino del sentimiento americano, no de los cálculos sino de las aspiraciones.

Y ese fue un idealismo que el propio Fitzgerald absorbió y compartió. Al describir el trayecto en carro hacia Nueva York proviniendo de Long Island: “La ciudad que se ve desde el Puente Queensboro es siempre la ciudad que se observa por primera vez, en su primigenia promesa de todo el misterio y la belleza del mundo”. Así era como veían Nueva York unas cuantas personas, incluidos los extranjeros inteligentes, en los veinte; o cómo los inmigrantes sensibles la veían desde dentro de la ciudad. Fitzgerald, no Woody Allen, fue quien comprendió el tipo de Manhattan que vibraba extrañamente en los melancólicos acordes de George Gershwin. Pero entonces es por eso, también, que las famosas líneas finales del *Gran Gatsby* se confunden con tanta frecuencia o al menos se interpretan de manera imperfecta. Sí, Gatsby se vio arrastrado hacia el faro verde del muelle de Daisy, ahora tan cerca. Y Daisy en efecto salió, con facilidad, del agua. Aparte de ese faro verde —que se ha convertido en un verdadero cliché literario-cultural, empleado una y otra vez por los críticos— en esa última página hay otro, tan citado, famoso pasaje fitzgeraldiano del narrador, quien a solas tras la muerte de Gatsby observa: “fui consciente de esta antigua isla que alguna vez floreciera bajo la mirada de los marinos holandeses: un fresco frente verde del Nuevo Mundo”. Pues aquí hay algo que está mal: pues lo que el narrador ve no es el “fresco frente verde del Nuevo Mundo” desde el Atlántico sino la magra costa de Connecticut desde Long Island, que no es lo que primero vieron los marinos holandeses. Sin embargo, el romanticismo histórico de Fitzgerald colma las páginas del *Gran Gatsby*, y no sólo en la famosa página final; es una música tenue, casi subterránea, la que la lleva más allá de una pieza de época; algo que se dice, también, en otra famosa frase fitzgeraldiana, según la cual Estados Unidos es la voluntad del corazón. Es esta voluntad del corazón de Gatsby,

Sin embargo, el romanticismo histórico de Fitzgerald colma las páginas del Gran Gatsby, y no sólo en la famosa página final; es una música tenue, casi subterránea, la que la lleva más allá de una pieza de época; algo que se dice, también, en otra famosa frase fitzgeraldiana, según la cual Estados Unidos es la voluntad del corazón.

Y *El Gran Gatsby* sigue siendo una obra de época casi perfecta, y más: la descripción de un pequeño segmento de la sociedad de Estados Unidos y algo más allá de eso: una preocupación por la esencia insustancial de lo que tantos estadounidenses pensaban (y aún piensan) que es la realidad.

no que aspire a tener más y más dinero, la que lo caracteriza, mientras la falta de voluntad del corazón es la que caracteriza a la mayoría de los personajes menores del libro, tal vez especialmente Tom Buchanan, el esposo muscular y salvaje de Daisy, un verdadero villano que en cierto modo está sobre caracterizado: un estadounidense sin corazón antes que sin cerebro, un rico egresado de Yale.

Existe un libro bastante serio, *Another Part of the Twenties* (1973), escrito por el historiador Paul A. Carter: “Mi padre iba a un colegio masculino de artes liberales cuando se publicó *A este lado del paraíso*, la novela arquetípica de F. Scott Fitzgerald por, para y sobre un estudiante de un colegio superior... Mi padre nunca leyó la novela, a pesar de haber sido toda su vida un ávido lector. Cuando iba en el colegio superior no le alcanzaba para comprar un abrigo de mapache, pero unos años después, en el peor momento de la Depresión, se compró uno en una tienda de objetos usados. Mi madre fue a un colegio coeducativo relacionado con la iglesia en el Medio Oeste. Las fotos y un retrato de ella en sus veinte muestran a una muchacha sorprendentemente atractiva, entusiasta, pero no era una *flapper* según el uso común de este término. Su idea de la diversión era una reunión social en el templo y de vacaciones ella y mi padre se iban a acampar barato”. Debido a nuevas pesquisas e investigaciones, Carter se hizo a “la idea de que mis padres en su día no fueron los únicos que se perdieron una buena parte de lo que caracteriza comúnmente a ‘los fabulosos años veinte’... De hecho... cuando se apartaba la mirada del *gran camino amarillo* de Manhattan cualquier noche durante la década que vino tras 1920, se alcanzaban a ver amplias extensiones oscuras del continente a las que en efecto no llegaba la estridencia de los veinte; en donde la vida transcurría a un ritmo en el que no había el menor eco del jazz”. Esto es absolutamente cierto: pero entonces este era (y sigue siendo) un país enorme. Y *El Gran Gatsby* sigue siendo una obra de época casi perfecta, y más: la descripción de un pequeño segmento de la sociedad de Estados Unidos y algo más allá de eso: una preocupación por la esencia insustancial de lo que tantos estadounidenses pensaban (y aún piensan) que es la realidad.

Existen —y este es un punto menor en este ensayo— muchos detalles (y frases) interesantes que nos dicen algo, en retrospectiva, sobre la gente y los lugares y los tiempos de Fitzgerald. He aquí algunos de ellos: a la amante se le llama *a sweetie* [una ricura]; otro detalle, que ya estaba al comienzo de los veinte, la *celebridad* empezó a reemplazar, o al menos a sumarse, a lo que se seguía llamando sociedad —aunque el término de Fitzgerald era algo diferente: “la gente famosa”. Otro detalle tal vez interesante: James Gatz cambia su nombre a Jay Gatsby

en aras de la elegancia; unas décadas después es discutible que “James” pueda ser al menos tan elegante como “Jay”, si no es que más. Y a veces la ambición de Fitzgerald sobre las percepciones sociales lleva demasiado lejos su prosa: “mi segunda copa de un clarete encorchado pero muy impresionante”. Sobre algunas de las chicas de las fiestas: “He olvidado sus nombres: Jaqueline [*sic*], creo, o además, Consuela o Gloria o Judy o June, y sus apellidos eran los melodiosos nombres de las flores y los meses o bien los toscos de los grandes capitalistas de Estados Unidos cuyos primos, bajo presión, confesarían ser”. Y: “‘Él es un contrabandista de alcohol’, dijeron las jóvenes, moviéndose en alguna parte entre los cocktails de Gatsby y las flores. ‘Una vez mató al hombre que descubrió que era sobrino de von Hindenburg y primo segundo del diablo’. ‘Pásame una rosa, querida, y sírve me la última gota en aquella copa’”. Esto es demasiado. Pero hay percepciones o frases lapidarias casi inmortales: por ejemplo, la manera en la que los estadounidenses se mueven “con la gracia informe de nuestros esporádicos juegos nerviosos”. Y la verdadera señal de un buen escritor, que es la espléndida elección de algunos de sus verbos, en lugar de la fácil elección de sus adjetivos: en la alberca trágica de Gatsby “había un leve movimiento del agua, casi imperceptible, conforme el fresco chorro de un extremo avanzaba hacia la coladera en el otro”. Y luego buena parte (si no es que toda) de la *era del jazz* (¿y del *sueño americano*?) se resume en este exquisito párrafo:

Daisy era joven y su mundo artificial tenía el aroma de las orquídeas y del ameno y alegre esnobismo y de las orquestas que marcaban el ritmo del año, resumiendo en nuevas tonadas la tristeza y la insinuación de la vida. Toda la noche los saxofones emitieron el comentario desencantado del *Beale Street Blues* en lo que un centenar de pares de zapatillas doradas y plateadas trillaban el polvo rutilante. En la gris hora del té siempre había cuartos que palpitaban sin cesar con esta dulce fiebre tenue, mientras los rostros frescos iban de aquí para allá como los pétalos de rosas a los que movían los tristes cuernos alrededor del piso.

Dreiser no era capaz de escribir estas frases. Ni Henry James ni Ernest Hemingway. El pasaje es impresionista, elegante y romántico: una combinación rara para Estados Unidos. Pero en todo caso este es un ensayo no sobre literatura sino sobre historia. El lirismo de Fitzgerald no es sólo estilísticamente extraordinario sino también históricamente elocuente. Sí, *le style c'est l'homme*; pero *le style c'est aussi l'histoire*.



Unos cincuenta años después de la aparición de la novela moderna surgió la novela histórica, ejemplificada por primera vez por Walter Scott, en cuyas páginas la historia servía como una especie nueva de telón de fondo que era más que decorativo...

TODA NOVELA es una novela histórica.

Hace unos doscientos años, la novela moderna y la historia profesional surgieron al mismo tiempo. Rara vez se ha explorado la relación entre ambas, sobre todo el asunto esencial, a saber, que ambas son resultado del desarrollo de una conciencia histórica. Esto se refería, y aún se refiere, al interés de los escritores y de sus lectores en personas reconocibles con las que pudieran, de manera absoluta, identificarse en sitios reconocibles y en tiempos reconocibles. Está mal pensar que la novela es una forma en prosa de la épica. La novela y la épica, como escribió José Ortega y Gasset en 1914, “son justamente lo contrario... [En la épica] háblasenos... de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto... El pasado épico no es *nuestro* pasado. Nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez. Mas el pasado épico huye de todo presente”.¹ En otras palabras: un pasado *ideal*, no un pasado que se recuerde: un pasado mítico, que tuvo sus ejemplos estadounidenses, también, como el Washington de Parson Weems.²

Unos cincuenta años después de la aparición de la novela moderna surgió la novela histórica, ejemplificada por primera vez por Walter Scott, en cuyas páginas la historia servía como una especie nueva de telón de fondo que era más que decorativo: interesó a un número creciente de personas ávidas de leer sobre la Edad Media o sobre los héroes escoceses de siglos pasados. Su contemporánea, Jean Austen, no escribía novelas históricas. Pero véase su prefacio a *Northanger Abbey*, en 1816:

Esta pequeña obra se concluyó en 1803 y debía haberse publicado de inmediato. Se le envió a un librero, hasta se le hizo publicidad, y la causa de que el asunto no pasara de aquí hasta ahora nunca la ha sabido su autora... Pero con lo anterior ni el autor ni el público nada tienen que ver salvo alguna observación sobre partes de la obra que el paso de trece años ha vuelto comparativamente obsoletas. Se le pide al público que tenga en mente que pasaron trece años desde que se concluyó la novela, muchos más desde que se la empezó a escribir, y durante ese tiempo han sufrido grandes cambios los lugares, las costumbres, los libros y las opiniones.

¹ José Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre El Quijote*, 1914. (N. del T.)

² Parson Weems (1756-1825) es el creador de muchos de los relatos apócrifos en torno a George Washington, los cuales aparecen en su libro *The Life of Washington*. (N. del T.)

Tal vez sea necesario enfatizar el punto: la preocupación de Jane Austen era decidida y evidentemente histórica. Ahora véase lo que Thomas Hardy escribió ochenta años después:

La narrativa seria es la que logra despertar un interés reflexivo y perdurable en las mentes de los serios lectores de edad madura, cansados de invenciones pueriles y hambrientos de exactitud; quienes consideran que en las representaciones del mundo se deben proporcionar las pasiones igual que en el mundo mismo.³

Otros cien años después estoy convencido de que la historia seria ha venido a reemplazar el desiderátum que Hardy llama narrativa seria. La historia es la que logra despertar un interés reflexivo y perdurable en las mentes de los serios lectores de edad madura, cansados (¡y vaya que lo estamos!) de las invenciones pueriles y con hambre por la verdad.

Y digo “la verdad” porque quiero llegar más lejos que Hardy. Sostengo haber detectado la absorción gradual de la novela de parte de la historia, de ningún modo bajo la forma de la novela histórica, sino por medio de algo más. Es convicción personal que la novela histórica como tal fue un género del siglo XIX; y que ya fue superada, a pesar de que aun hoy cuente con dispersos practicantes. Mientras tanto, algo nuevo ha estado ocurriendo. Me refiero a la creciente historicidad de la mayoría de las novelas. Yo considero que esta transición gradual, y con frecuencia inconsciente, a partir de la novela histórica en la que la historia funcionaba como un telón de fondo ciertamente muy relevante, hacia el tipo de novela en la que la materia histórica se encuentra en el primer plano, dio inicio hace unos ciento treinta años. En Estados Unidos, James Fenimore Cooper y Washington Irving y Nathaniel Hawthorne todavía escribieron en buena medida las que en esencia eran novelas históricas; pero un escritor acaso menor como William Dean Howells ya hizo algo diferente: describir una sociedad estadounidense contemporánea y sus costumbres: personas y escenarios que eran familiares para los lectores de Howells. Y durante los cien años anteriores hemos contado con un gran número de novelas estadounidenses que nos dicen mucho sobre la historia y sobre la sociedad de sus tiempos, sabiendo desde luego que son inseparables los dos. Fitzgerald y Dreiser y Willa Cather y Edith Wharton y Robert Penn Warren son sólo unos cuantos representantes de este fenómeno —como lo son ciertos novelistas contemporáneos menores, como Richard Yates en *Vía revolu-*

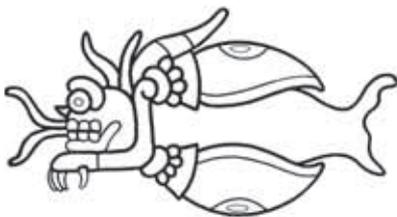


³ Thomas Hardy, “Candour in English Fiction”, *The New Review*, enero de 1890. (N. del T.)

cionaria—, un fenómeno en el que tiendo a ver la evolución de nuestra conciencia histórica.

Permítaseme repetir, a riesgo de que sea una repetición excesiva: toda novela es una novela histórica. Pero ahora una advertencia: la actual, y muy evidente, intrusión de la historia en la narrativa es un fenómeno todavía más nuevo —relacionado con toda seguridad con la actual crisis y la transformación eventual de la novela—. Una manifestación de lo anterior no nada más el llamado documental o docudrama sino la nueva cosa híbrida que lleva el nombre de *faction*.⁴ Todo tipo de escritores la ha ensayado: Upton Sinclair, John Dos Passos, Irvin Shaw, Truman Capote, William Styron, John Barth, E. L. Doctorow, Norman Mailer, Susan Sontag, Don DeLillo, Gore Vidal, Thomas Pynchon en Estados Unidos, muchos más en otros países, incluido Solzhenitsyn en 1914, su obra menos valiosa. Lo que resulta significativo es que todos estos novelistas se interesan en la historia. Ellos han trastocado la novela histórica, en donde la historia era el llamativo telón de fondo: para estos escritores del siglo XX la historia está en el primer plano, ya que eso es lo que les llama la atención. Sí, ese es un síntoma de la evolución continua de una conciencia histórica. Pero la mayoría de estos escritores en realidad no lo saben, razón por la cual sus libros son defectuosos: por la mezcla ilegítima de historia y ficción. Ellos incluyen y tuercen y deforman y atribuyen pensamientos y palabras y actos a figuras históricas —Lincoln o Wilson o Roosevelt o Kennedy— que realmente existieron. Esto es ilegítimo y antihistórico, aunque algunos historiadores académicos digan que está al servicio de buenos fines, ya que a fin de cuentas sirven de introducción a la historia para muchas personas. Se equivocan. Lo que más bien tendrían que reconocer es la libre difusión de una conciencia histórica por medio de la cual es ciertamente posible que en el futuro la novela sea absorbida completamente por la historia, alimentando los hambrientos apetitos de los lectores con lo que realmente sucedió, con un pasado real, con lo que en verdad eran las mujeres y los hombres, cómo actuaban y hablaban y pensaban en una época determinada —un tiempo que puede incluir el casi presente. Pero no especulemos más sobre esto.

Así que *El Gran Gatsby* es una novela histórica: sin duda diferente, pero no menos histórica que *La letra escarlata* o *Guerra y paz*. Y debido a sus superficialidades, en lugar de a pesar de ellas —en esencia las superficialidades de su elenco de personas—, no es una pizca menos histórica; de hecho, tal vez lo sea más.



⁴ Juego de palabras intraducible, compuesto con la suma de las voces *fact* (hecho) y *fiction* (narrativa). (N. del T.)