

Carlos Adolfo Méndez B.
Liceo Rodrigo Facio (San José)

***EL GRAN GATSBY* DE F. S. FITZGERALD:
UN ACERCAMIENTO A SU INTERTEXTUALIDAD**

LETRAS 27-28 (1993)

«La labor intelectual, depende, también, en parte, de la calidad del utilaje: de la palabra, que fundamenta y decide de su perfección en toda tentativa de encontrar la equivalencia de la realidad».

Enrique Bernárdez, **Introducción a la Lingüística del Texto.**

Francis Scott Fitzgerald publica en 1925 su tercera novela, *El gran Gatsby*, y con ella logra la consagración como escritor y el reconocimiento del pueblo estadounidense. Con esta novela consigue también captar la atención de algunos escritores de la época. El carácter subjetivo de su primera novela, *This Side of Paradise* (1937), evoluciona hacia una narración más objetiva y llevada a cabo por un narrador realmente singular. Nick Carraway, narrador en primera persona, es el escogido por Fitzgerald para presentarnos a Jay Gatsby, el personaje principal.

El presente es un análisis de *El gran Gatsby* a la luz de la noción de *intertextualidad*, tal como la entiende Julia Kristeva; y de la que partimos como un marco de referencia para mostrar que Fitzgerald idea su novela con la presencia de al menos cuatro textos que interactúan y determinan las motivaciones conscientes e inconscientes que lo llevan al proceso de escritura de su novela.

Delimitación conceptual

El concepto de *intertextualidad* ha pasado por un proceso de evolución —¿o deberíamos llamarlo de transformación?— conceptual que ha llevado a distintos autores a formarse un criterio propio y, por ende, a aplicarlo de distintas maneras en el análisis textual. De cualquier modo, los primeros pasos hacia el actual concepto de intertextualidad los encontramos en el siglo XVIII como parte de una tradición del principio dialógico; tradición a la que se sumaría Mikhail Bakhtine quien acuña el término *dialogismo* para referirse a la relación de un enunciado con otros enunciados¹.

Kristeva concuerda con Bakhtine en que la palabra literaria no puede concebirse como un punto fijo, sino más bien como el lugar donde se establece un cruce textual². Montanaro comenta que «ese cruce de textos es explicado como la unión de un eje horizontal (sujeto-destinatario) y un eje vertical (texto-contexto)»³, los cuales al coincidir en un punto determinan que «la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto)»⁴.

A lo anterior debemos apuntar el hecho de que Kristeva sustituye la noción de dialogismo por la de intertextualidad, lo cual es claro según sus propias palabras: «Así el dialogismo bakhtiano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad»⁵. Hablar de intertextualidad nos lleva a la necesidad de

1. En palabras de Todorov: «*El enunciado presente es percibido como la manifestación de una concepción del mundo; el enunciado ausente, como la manifestación de otra; es entre aquellos que se establece el diálogo*», citado por Julia Kristeva en «Para una semiología de los paragramas», p. 239.
2. Ver Julia Kristeva, *Semiótica* (Madrid: Fundamentos, 1978).
3. Oscar Montanaro, «La intertextualidad y su evolución conceptual», *Revista de Filología y Lingüística*, XIV, 1 (1988), p. 13.
4. Kristeva, *Semiótica*, citado por Montanaro, *loc. cit.*
5. Kristeva, *Semiótica*, p. 175.

examinar la forma en que el texto funciona. Antes de convertirnos en un sujeto hablante todos nos encontramos inmersos en una realidad de instintos (impulsos). Entre otros aspectos, nuestros instintos (impulsos) humanos —etapa previa al razonamiento y al significado— constituyen la base del *genotexto*. Empero, el *genotexto* abarca mucho más; según Kristeva:

*«Lo que debemos llamar genotexto incluye procesos semióticos pero también el advenimiento de lo simbólico. Lo primero involucra impulsos/energía, su disposición y su división corporal y al sistema social que rodea al cuerpo, tal como los objetos y las relaciones con los padres previas al complejo de Edipo. Lo segundo comprende la aparición del objeto y el sujeto y la constitución del núcleo del significado que involucra categorías: campos semánticos y absolutos»*⁶.

Por otro lado, el fin ulterior del escritor al producir un texto es comunicar un mensaje a través del lenguaje, y se ve forzado a ajustarse a las reglas gramaticales, a lo normado. El texto escrito es, en la teoría de la intertextualidad, el *fenotexto*. El escritor no siempre es consciente del intercambio de variables entre el *genotexto* y el *fenotexto*, porque es en el lenguaje donde las operaciones significativas tienen lugar.

A lo largo del proceso de significación tiene lugar la escritura del texto. Y este proceso no termina con el texto escrito, porque un texto tiene como objetivo fundamental mostrar lo que el escritor, como individuo opina o (re)siente de su sociedad. El caso de la novela es especialmente particular, dado que se presenta como «una instrucción, una enseñanza, un saber»⁷.

La lectura del texto escrito exige de los lectores un esfuerzo por comprender cuánto el escritor quiere discutir. Entonces, el lector debe pasar

6. Julia Kristeva, «Revolution in Poetic Language,» in *The Kristeva Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 120-121. El texto original es el siguiente: «*What we shall call genotext will include semiotic processes but also the advent of the symbolic. The former includes drives, their disposition and their division of the body, such as objects and pre-Oedipal relations with parents.*»

7. Julia Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1974), p. 15.

por un proceso de (re)elaboración de lo que está leyendo. Así las cosas, el proceso de lectura se vuelve intertextual en el sentido que el interdiscurso resalta las huellas corroboradoras de la existencia de una ideología que reenvía al lector hacia el origen de las instituciones sociales.

A la búsqueda de un genotexto

La historia y la cultura entendidas como textos cruzan inevitablemente la práctica literaria y, en consecuencia, todas las prácticas significantes. Dado que la literatura se produce en el interior de la sociedad, es una práctica social que se deriva de la producción de los miembros que la constituyen. El contexto, en otras palabras, «trabaja» sobre el texto literario y, a la vez, dicho texto explica su contexto.

Conviene mencionar aquí la existencia del fenómeno de la *programación social*, elaborada teóricamente por Rossi Landi, para quien ninguna persona está exenta de tal programación:

«Todo lo que los individuos humanos hacen o padecen está programado por la sociedad a la cual pertenecen. Los sectores individuales del comportamiento que puede considerarse casuales, espontáneos, libres [...]. Incluso tales sectores del comportamiento se desarrollan sobre la base y bajo el influjo de programas sociales existentes, o hasta se sirven de ellos»⁸.

Así, la producción de todo escritor es el resultado de una determinada programación social. Ahora bien, el proceso de programación social tiene como objeto inculcar un tipo de texto sobre la base de una concepción ideológica. Según hemos indicado, un texto es producido tomando como referencia otros textos, lo cual se realiza como resultado de un proceso en el cual se da un cruce de textos que se conjugan provocando un diálogo donde la intertextualidad tiene lugar.

Los conceptos de intertextualidad y programación social son valiosos

8. Feruccio Rossi Landi, «Programación social y comunicación», *Casa de las Américas*, 71 (1972), p. 20.

para comprender el proceso de lectura/escritura de *El gran Gatsby*. Su autor se ve expuesto a un tipo de programación social cuya fuente deriva de lo que se ha dado en llamar «el sueño americano». Como miembro de la sociedad estadounidense no podía Fitzgerald ser la excepción; sobre todo si tenemos en cuenta que tal ideal tiene sus raíces más allá de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos de América. La lógica de la programación del sueño americano se va a materializar por vez primera entonces:

*«Sostenemos como evidentes estas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre éstos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad»*⁹.

Al confirmar las trece colonias americanas su autonomía mediante la Declaración de Independencia, se promulga la primera formulación de un *sueño*. Se trata de una declaración de independencia que presenta elementos notables. Allen concluye:

*«Continúa siendo revolucionaria porque hasta hoy en muchos países del mundo todavía no se admite que la libertad es el derecho inalienable de todo hombre; y en cuanto a la búsqueda de la felicidad elevada a la categoría de derecho inalienable, sigue siendo una herejía para la mayoría de los sistemas de gobierno y religión. El aserto es la expresión de un sueño casi en el sentido freudiano clásico, en la medida que representa la satisfacción de deseos que probablemente nunca podrán colmarse cabalmente en la realidad»*¹⁰.

La afirmación de que todo hombre tiene el derecho de ser libre y feliz tiene su razón de ser. Quienes llegaron a los Estados Unidos de América, cualquiera que fuese su origen, tenían algo en común: eran gente desplazada. Los primeros colonos llegan al continente americano con la expectativa de vivir libremente sus creencias religiosas y con la esperanza de encontrar un

9. Walter Allen, *El sueño norteamericano a través de su literatura* (Buenos Aires: Pleamar, 1976), p. 12.

10. Allen, *loc. cit.*

lugar donde vivir en felicidad. La nueva tierra era en realidad vista como un nuevo paraíso donde los sueños de perfección podrían ser materializados. Siendo puritanos, los primeros colonos tenían una concepción de la vida en la cual las cosas tenían que hacerse correctamente. En este nuevo Edén, las formas de gobernarse y las conductas del ser humano se regirían por las leyes de Dios. Tal fue la concepción original del «sueño americano»; sin embargo, la creencia en aquel sueño no ha sido siempre la misma dado el hecho de que «las programaciones se transmitan de generación en generación con cambios por lo general pequeños aunque en medida distinta según el tipo de programación» es normal¹¹. A Fitzgerald lo marcó profundamente el «sueño americano».

Un sueño americano romántico

Entre los que cruzan *El gran Gatsby* nos encontramos con el texto romántico, que tiene un significativo vínculo con el concepto del «sueño americano». Una clave: la afirmación de Jay Gatsby de que el pasado puede repetirse. Cuando dialoga con Nick Carraway sobre Daisy:

«—Yo no le pediría demasiado —me aventuré a sugerirle—. No se puede repetir el pasado.

—¿Qué no se puede repetir el pasado? —exclamó [Gatsby] lleno de incredulidad—. ¡Claro que se puede!

Miró a su alrededor con aire extraviado, como si el pasado estuviera escondido en la sombra de su casa, pero fuera de su alcance.

—Voy a arreglarlo todo tal como estaba antes —dijo, moviendo la cabeza con gesto decidido— Daisy acabará por verlo»¹².

¿Por qué la ilusión que tiene Gatsby en pensar que el pasado puede repetirse nuevamente es una marca romántica? El romanticismo es una visión del mundo que, entre otras cosas, contribuye al desarrollo de un

11. Rossi Landi, p. 20.

12. F. Scott Fitzgerald, *El gran Gatsby*. Trad. J. L. López Muñoz (Madrid: Alfaguara, 1983), p. 134. En lo sucesivo, nos limitaremos a indicar, entre paréntesis, el número de página inmediatamente después de las citas textuales.

movimiento literario que valora mucho el pasado. Hay en el movimiento una fuerte dosis de nostalgia por un pasado concebido mejor que el presente. Es allí donde las raíces del juzgamiento del narrador se encuentran. El pasado se prefiere porque para Fitzgerald los ideales del «sueño americano» son mucho más accesibles en el pasado que en el presente (el de Nick Carraway). El énfasis que Gatsby le pone al pasado va también encaminado a establecer una continuidad del pasado con el presente:

«Habló mucho acerca del pasado, y llegué a la conclusión de que quería recuperar algo, quizá una idea que se había hecho en otro tiempo de sí mismo y que había quedado inmersa en su amor por Daisy. Su vida había sido confusión y desorden desde entonces, pero si lograba volver a un determinado punto de partida y repetirlo todo muy despacio, descubriría qué era exactamente lo que había perdido» (p. 134).

El sujeto que escribe muestra la conciencia de Fitzgerald influenciada por su reverencia a la juventud y su identificación con su tiempo. Según lo sostiene Umaña, «mientras el hombre poseyera juventud de espíritu y de cuerpo, el éxito estaba en sus manos» puesto que dicho estado le permitiría alcanzar todo lo que los Estados Unidos de América le ofreciera¹³. En este contexto, Fitzgerald fue programado dentro de la lógica del «sueño americano», cuyo elemento más acentuado es el de la herencia puritana. Dios era un eje, y todo «americano» podría vivir alegremente según una forma correcta de vida. Sin embargo, las creencias sobre el «sueño americano» cambiaron a lo largo de la historia. La posibilidad de vivir alegremente y de alcanzar la plenitud de realización luego se replantean dentro de la opción de lograr el éxito individual y en especial cuando éste es económico; la actitud hacia la religión también sufrió transformaciones:

«El sueño de la revolución norteamericana original era más básico; tenía pocos adornos. Estaba dirigido a un gobierno que descansaba en el consentimiento de los gobernados y demostraba su valor con

13. José Otilio Umaña, «La historia del zoológico: una revisión absurda del rompimiento de la comunicación en los Estados Unidos de América», *Letras*, 6-7 (1979), p. 124.

una fiel protección de los derechos iguales del pueblo. Hablaba de asegurar la libertad religiosa para venerar de acuerdo con la conciencia, incluyendo el derecho a no venerar nada»¹⁴.

Por lo tanto: casas lujosas, posesión de autos y artefactos eléctricos, entre otros, formaban parte del «sueño americano» de los años veinte porque el tener significaba éxito, felicidad y realización personal. Los años veinte fueron esencialmente una época en la cual la ética de la producción, del ahorro y del sacrificio con el fin de acumular dinero para nuevas empresas fue seguida por la ética del consumo. Como lo indica Dowley, fue «la edad en que la cultura de Estados Unidos se hizo urbana en vez de rural y Nueva York fijó los standards social e intelectual»¹⁵. Además, la Primera Guerra Mundial tuvo una gran influencia en la década siguiente, marcando el fin de muchas privaciones. Los soldados norteamericanos vuelven a su país con un código moral profundamente alterado. El papel de la mujer también cambia al hacerse cargo del trabajo en las fábricas mientras los hombres estaban en la guerra. Además, Freud desarrolla en las postrimerías del siglo XIX la teoría de que existen fuertes impulsos biológicos de naturaleza sexual que intervienen en el comportamiento humano; su investigación coincide con las teorías irracionales que caracterizan a los años veinte.

Todos estos factores afectan la sociedad norteamericana, que cambia su estilo de vida y su concepción de orden. El dinero era capaz de comprar cualquier cosa, incluido el amor. Si bien Gatsby provenía del este de los Estados Unidos, su vida en el oeste, en una sociedad de consumo como Nueva York lo transforma. Gatsby trabaja mucho para adquirir dinero y obtener el consentimiento de Daisy para casarse con él. En su encuentro con ella muchos años después, intenta recuperarla comprándola, como si ella fuera un artículo comercial.

Gatsby es un pseudorromántico porque para él el romanticismo se materializa mediante las flores y los regalos que le obsequia a Daisy. El suyo

14. Allen, p. 11.

15. Citado por Luis Guillermo Piazza, *El país más viejo del mundo: ensayo de interpretación de la experiencia norteamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1964), p. 71.

es un romanticismo materialista, concepto influido por el ambiente en el cual había estado inmerso durante mucho tiempo. Nueva York es el centro capitalista del mundo occidental y, en definitiva, la ciudad donde las mayores transacciones comerciales se llevaban a cabo en ese momento.

La novela se inicia con un elemento particular que podría ayudarnos a entender por qué el narrador hace ciertas afirmaciones: «*Siempre que sientas deseos de criticar a alguien, me dijo, "recuerda que no todo el mundo ha disfrutado de las facilidades que tú has tenido"*». La recomendación —puesta en boca del padre de Nick— indica que el discurso del Sueño Americano no ha marcado a todos de la misma manera, y por esa razón Nick debería de tomar eso en consideración; y a pesar de ello, Nick aún añoraba «que el mundo fuera uniforme y con un tipo de preocupación moral siempre; yo no quería más excursiones tumultuosas con el privilegio de poderle echar vistazos al corazón humano»¹⁶. ¿Dónde podría realizar tal anhelo sino en su pasado?, pasado que se encontraba en el Este del país; y el pasado de Fitzgerald estaba en un pueblo pequeño: Saint Paul (ver Donaldson). En este punto, no hay duda que Nick Caraway es la voz de Fitzgerald.

Aunque los años veinte son un período de desarrollo intelectual, luce que ese elemento representó poco o nada para Fitzgerald:

*«He could fruitfully know only what he himself had personally experienced; and with his self-indulgence his somewhat tawdry social ambitions, his small capacity for abstract thought, his painfully limited curiosity, about history, politics, and idea in general, what he did experience was severely retried.»*¹⁷

Sin embargo, él trató de ponderar los antecedentes de los demás antes de juzgarlos. Pero encontramos un personaje en especial contra el cual Nick

16. Scott Donaldson, *Ansia de amor: Lavidade F. Scott Fitzgerald* (Barcelona: Montesinos, 1987), p. 61.

17. Cleath Brooks and others, *American Literature The Makers and the Making* (New York: St. Martin's Press, Inc., 1973), p. 2284. (?)

no podía reaccionar de forma total. Gatsby es la excepción a su furiosa reacción hacia los personajes de la novela, a quienes él juzga tan honradamente como le era posible. ¿Qué hay en Gatsby como para hacerle reaccionar de forma tan distinta?: Nick ve en Gatsby a una persona con un sueño y una visión romántica de la vida; es, según Brucoli¹⁸, un romántico incurable, y en consecuencia se observa cierta identificación entre ambos. La actitud de Nick hacia Gatsby, a quien ve con desdén y con sorpresa, es a la vez un síntoma de una visión dual. Por un lado, Nick cuestiona el comportamiento de Gatsby pero, por otro lado, se siente forzado a comprender el pasado del sujeto. A nuestro juicio, los antecedentes de Gatsby constituyen el elemento que lleva a Nick a mostrar consideración con Gatsby.

Por otro lado, la escogencia del narrador es determinante para mantener la estabilidad de Jay Gatsby, puesto que:

«El carácter algo variable de Gatsby —afirma Lewis— se mantiene estable gracias a la firmeza de la caracterización que de él hace Carraway, y todo cuanto aprendemos acerca de Gatsby nos viene a través de Carraway o en relación con éste. A causa de la solidez del personaje de Nick, Gatsby es capaz de resistir como personaje de factura muy diluida y favorecerse con esta misma falta de especificación»¹⁹.

¿Cuál constituye, pues, la fuente de la reprogramación de la sociedad norteamericana? Los años veinte constituyen un período de la historia de los Estados Unidos durante el cual «el nuevo Dios, el incontrovertible objetivo fue el dinero, adquirido por medio de los negocios» a toda costa²⁰. Los negocios van a constituirse en sinónimo de éxito y formarán parte de un

18. Ver Matthew Brucoli and Jackson R. Bryer, *Francis Scott Fitzgerald In His Own Time: A Miscellany* (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1971), p. 347.

19. Learly Lewis, *Crítica sobre los mejores escritores norteamericanos* (Buenos Aires: Corregidor, 1987), p. 106.

20. Dorothy Stark, *The great Gatsby: A Reflection of American Values*. Tesis (Universidad de Costa Rica, 1973), p. 24.

sueño americano distorsionado por el capitalismo financiero. La repercusión del pensamiento capitalista en la sociedad norteamericana cambió los sueños y la concepción de orden (texto moral) de los individuos; por ello resulta notable cómo el texto capitalista también marca la novela. Para Fitzgerald, el capitalismo es responsable de la degradación de su sociedad; con este elemento se proclama la obtención de bienestar mediante el dinero; y en tal contexto, las cosas materiales representan lo que hace a una persona vivir en la opulencia.

La creencia de Fitzgerald en el capitalismo concebido de esa forma y en el entendido de que es movido por las leyes del mercado y la producción de masas, constituye una característica de los escritores románticos que piensan que lo que afecta a las personas negativamente es lo que está en la sociedad y por consiguiente ya es parte de la misma. Para Mc Donnel:

«los escritores románticos generalmente vieron a la humanidad como naturalmente buena, pero corrompida por la sociedad y sus instituciones religiosas, educativas y gubernamentales»²¹.

A los ojos de Fitzgerald, la falta de orden, razón y moralidad durante los años veinte era el producto de la ausencia de Dios. Una sociedad materialista no podía servir a Dios y a la riqueza al mismo tiempo. El viejo sueño del Adán Americano y del Jardín del Edén era inadmisibles en los veinte²².

La idea del llamado *Adán americano* es el punto de partida para afirmar que el texto bíblico (y con él, un texto ético-moral) está presente en *El gran Gatsby*. El nuevo mundo era visto por los puritanos como el lugar perfecto donde un nuevo hombre podría crecer; y este hombre nuevo sería el «Americano» que había encontrado un paraíso donde vivir feliz y libre. Sin embargo, se llegó a dar por un hecho que en este sueño:

«Todas las personas trabajarían para el bien y aceptarían los mismos

21. Hellena Mc Donnel and others, *England in Literature* (New York: Scott Foresman, 1985), p. 356.

22. Stark, p. 89.

objetivos comunes. Durante años, contemplamos, con agrado el panorama de Estados Unidos como fusión de la pluralidad hasta que la nación estuviera formada predominantemente por ciudadanos virtuosos, piadosos, trabajadores de la clase media. O, si realmente sabíamos que no todos se ajustaban en ese limpio modelo blanco, por lo menos asumíamos que era el modelo aceptado. Solo era cuestión de tiempo hasta que todos desearan y actuaran hacia su consecución».

Esta clase de creencias lleva a Fitzgerald a la nostalgia. Su presencia en el pensamiento de este escritor (su genotexto) es inevitable. Para Lewis:

«El poder y las fuentes de la nostalgia se encuentran más allá del escalpelo. La nostalgia canta en la sangre, y con el tiempo se vuelve más densa, y cuando fracasan todas las demás cosas, une a los hombres en una singular fraternidad. Dondequiera que vivan, en el presente, o que ansíen vivir en el futuro se les encontrará en el pasado. En éste está a salvo, fuera del tiempo, pero no fuera del recuerdo»²³.

A pesar de todo, Fitzgerald no halló tal fraternidad, aunque demostró sus intenciones de ir más allá del mero sentimiento nostálgico; y escribe *El gran Gatsby* como una afirmación de que la esperanza aún existe, y que la nostalgia no cabe.

Fitzgerald: el sujeto que escribe

La aceptación de la identidad de Fitzgerald como sujeto de la escritura está puesta en entredicho por los miembros de su sociedad. Pese a ello, estamos ante un escritor que coincide con el momento de ruptura y cambio de su país. Los años veinte son como «un niño abortado que fue concebido por padres insensibles y respetables durante los años previos a la guerra y que fue al final asfixiado por la sombría depresión de los años treinta», al decir de Stark²⁴. *El gran Gatsby* es el producto de la reacción de Fitzgerald a los

²³ F. Lewis, *Crítica sobre los mejores escritores norteamericanos* (Buenos Aires: Corregidor, 1987), p. 374

²⁴ Stark, p. 22

drásticos cambios de la sociedad norteamericana. Para el autor, resulta imposible reconciliar sus convicciones optimistas con una forma de vida tan consumista como la de los norteamericanos; y en el mundo ficticio, Gatsby como personaje hizo un intento por lograrlo, pero falló y su muerte representa no sólo la incapacidad de ver su sueño cumplido sino también la imposibilidad de una reconciliación poco factible.

Coincidimos con Kenneth Eble en que «Gatsby ha sido creado no tanto como persona real sino como personaje mítico»²⁵, cuya muerte es una llamada de atención para los estadounidenses. Tal es la preocupación de Fitzgerald; su novela se convierte en un medio de instrucción, apegándose a los lineamientos de la estructura novelística tal y como la entiende Kristeva: «antes de convertirse en una historia (como es el caso del relato) es en esencia una instrucción»²⁶, es decir, un discurso didáctico. Mediante el texto novelesco, el escritor intenta decirles a sus compatriotas que habían escogido el camino incorrecto, y que se convertirían en lo que sería, tal como lo sintetiza Walter Allen:

«la civilización [...] más comercial que cualquiera otra del mundo, razón por la cual los objetos comerciales son objeto de una veneración que generalmente se reserva para las cosas de origen divino, sobre todo cuando se realiza en el dogma de la libre empresa».

Fitzgerald no podía lucir impasible ante las transformaciones de su sociedad; con su novela procura dar cuenta de un código moral (el de su país) que estaba llegando a un extremo peligroso. Al respecto, conviene tener en cuenta las observaciones de Piazza, para quien:

«[...] la más ostentosa orgía de la historia (como su principal intérprete literario, Scott Fitzgerald, la calificó) fue también una revuelta moral, y debajo de ella hubo transformaciones sociales. Los años veinte fueron la edad en que se atacó al Puritanismo, en que las iglesias protestantes perdieron su posición de dominio. Fueron la

25. Kenneth Eble, *F. Scott Fitzgerald* (New York: Twayne Publishing Co., 1963), p. 106.

26. Julia Kristeva, *El texto de la novela* (Barcelona: Lumen, 1974), p. 17.

edad en que el país cesó de ser inglés y escocés, y los hijos de inmigrantes posteriores avanzaron a tomar su lugar en la vida nacional. Fue la edad en que la cultura de Estados Unidos se hizo urbana en vez de rural y Nueva York fijó los standards social e intelectual del país [...] mientras sus propios standards los fijaban gentes del Sur y del Oeste medio como Fitzgerald y su mujer»²⁷.

Fitzgerald intentaba mantener vivo el «original» *sueño americano*. Los norteamericanos, desde luego, tenían el derecho de buscar la felicidad (así lo dice la Declaración de Independencia); sin embargo, tal idea se había salido de los cauces normales y «morales». Fitzgerald se reconoce moralista; y en el fondo, lo que desea es «predicarle» a la gente, más que entretenerla. No se opone realmente al capitalismo por el capitalismo mismo, pero tiene conciencia de que, como forma de vida, degenera en corrupción. Mejor que muchos, este novelista podía sostenerlo, al haber pasado por tan triste situación y no deseaba ver a su país desmoronarse por la misma razón. Como actitud filosófica, y como organización literaria, la muerte de Gatsby es decisión de Fitzgerald: debe asesinarlo para que mediante el poder de la palabra, el lector sienta, y sobre todo sea capaz de ver más allá.

27. Luis Guillermo Piazza, *El país más viejo del mundo: ensayo de interpretación de la experiencia norteamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1964), p. 71.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Allen, Walter. *El sueño norteamericano a través de su literatura*. Buenos Aires: Pleamar, 1976.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. 6a. ed. México: Quinto Sol, 1985.
- Bernárdez, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- Bolaños, Ligia. *Literatura: Aproximaciones de Lectura*. San José: Editorial Nueva Década/ Universidad de Costa Rica, 1990.
- Brooks, Cleath and others. *American Literature The Makers and the Making*. New York: St. Martin's Press, Inc., 1973.
- Brucoli, Matthew and Jackson R. Bryer. *Francis Scott Fitzgerald In His Own Time: A Miscellany*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1971.
- Cartín, Estrella. *Comunicación, lenguaje y literatura: Antología*. San José: Nueva Década, 1985.
- Donaldson, Scott. *Ansia de amor: La vida de F. Scott Fitzgerald*. Barcelona: Montesinos, 1987.
- Eble, Kenneth. *F. Scott Fitzgerald*. New York: Twayne Publishing Co., 1963.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. London: Penguin, 1973.
- _____. *El gran Gatsby*. Trad. J. L. López Muñoz. Madrid: Alfaguara, 1983.
- Fitzgerald, Francis Key. *The Last Tycoon*. London: Penguin, 1960.
- Kazin, Alfred. *F. Scott Fitzgerald The Man and His Work*. New York: The World Publishing Company, 1951.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 1978. Dos tomos.
- _____. *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986.
- _____. *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1974.
- Lewis, Learly. *Crítica sobre los mejores escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Corregidor, 1987.

- Mc Donnel, Hellena and others. *England in Literature*. New York: Scott Foresman, 1985.
- Montanaro, Oscar. «La intertextualidad y su evolución conceptual». *Revista de Filología y Lingüística*, XIV, 1 (1988), pp. 11-17.
- Pérez Iglesias, María de los Angeles. «La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva». *Revista de Filología y Lingüística* (Universidad de Costa Rica), VII, 1-2 (1981), pp. 59-77.
- Piazza, Luis Guillermo. *El país más viejo del mundo: ensayo de interpretación de la experiencia norteamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1964.
- Rossi Landi, Feruccio. «Programación social y comunicación». *Casa de las Américas*, 71 (1972).
- See, Henri. *Orígenes del capitalismo moderno*. 4a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Sklar, Robert. *Francis Scott Fitzgerald. El último Laoconte*. Barcelona: Barral, 1974.
- Stark, Dorothy. *The great Gatsby: A Reflection of American Values*. Tesis. Universidad de Costa Rica, 1973.
- Umaña, José Otilio. «La historia del zoológico: una revisión absurda del rompimiento de la comunicación en los Estados Unidos de América». *Letras*, 6-7 (1979), pp. 117-158.