



Scott Fitzgerald

estética en la derrota

Efrén Giraldo

“Su talento era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en el ala de una mariposa. Hubo un tiempo en que no se entendió a sí mismo, como no se entiende la mariposa. Y no se daba cuenta de que su talento estaba magullado o estropeado. Más tarde tomó conciencia de sus vulnerables alas, y de cómo estaban hechas, y aprendió a pensar pero no a volar, porque había perdido el amor al vuelo y no sabía hacer más que recordar los tiempos en que volaba sin esfuerzo”.

Ernest Hemingway

A menudo, el retrato del artista nos enseña a una víctima de la disciplina. Truman Capote, el escritor norteamericano, nombró esta amada tiranía como una especie de látigo implacable otorgado por los dioses. Flagelarse sólo se compara al acto de aguardar, antes de la apuesta, con las cartas en la mano. O también al castigo que, indefectiblemente, se liga con el equívoco y terrible don de la creación.

En otros casos, se nos enseña que, sumergido en los meandros de la composición, el creador a duras penas puede bucear en un mundo de deudas, escándalos e intrigas. *Farinelli, el último de los castrados*, esa película de mediados de los noventa donde se dio a la estampa la historia de aquellos niños del siglo XVIII que veían inmolar sus testículos en el altar del arte, muestra a Handel ingresando a su estudio, escoltado por una jauría de acreedores. El compositor se libera de su peluca, palidece, pasa la mano por su rostro, como liberándose de una pesadilla pasajera. Mira la estancia donde se insinúa la decadencia y contempla el órgano, dominando a los demás instrumentos y piezas del mobiliario. Recobrándose, sus manos consiguen la más espléndida de las músicas. El mundo real retrocede, aterrado por el pánico que provoca el genio componiendo.

También, como lo recordamos de la escuela, es frecuente la imagen de un combate cuerpo a cuerpo con la adversidad y las exigencias del medio, la edad o la técnica. Los luchadores se llaman Miguel Ángel, Picasso, Beethoven, Dostoievski.

Scott Fitzgerald (1896-1940), quizás el autor más emblemático de la *Generación perdida*, ofrece en sus novelas y relatos, así como en algunos testimonios autobiográficos, una de las ideas más acabadas de la batalla del artista contra el desengaño, una prueba palpable de que la derrota puede ser uno de los motivos centrales del arte y de la vida, a la vez que uno de sus motores más extraños. Lo sorprendente es que el fracaso, posible resultado de ese combate con uno mismo, no es sólo tema. Se trata de un tono de desencanto, de un ritmo narrativo que expresa la naturaleza íntima de la condición contemporánea; la única posición factible ante las condiciones cambiantes de un mundo en permanente acto de subordinar los fines de la vida a los medios del consumo y la producción. Como dijo un crítico, a fuerza de escribir sobre el fracaso, la carrera de Fitzgerald concluye también en el fracaso, de manera similar a como la esterilidad perseguida por Virginia Woolf en su momento acabó por esterilizar su propio estilo literario.

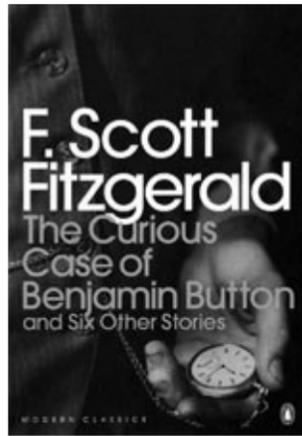
Para entender un poco la manera en que la derrota se extiende desde la vida hasta la obra y el arte narrativo de Fitzgerald, habrá que empezar por referir su trayectoria, semejante en todo a un cometa de rápida y efímera fulguración. Y lo mejor es hacerlo a través de quienes conocieron de primera mano su lidia con las letras, el alcohol y la agitada vida social de la época.

En *París era una fiesta*, el inolvidable retrato de los años franceses que vivieron los expatriados norteamericanos, Ernest Hemingway consideró a Fitzgerald un creador que prostituía su talento, a sabiendas de que su don para la creación auguraba logros literarios. En uno de los capítulos de esta autobiografía generacional, dice Hemingway, con la agudeza que sólo dan la envidia literaria y el deseo de decir algo ingenioso sobre aquel que consideramos superior:

Su talento era tan natural como el dibujo que forma el polvillo en el ala de una mariposa. Hubo un tiempo en que no se entendió a sí mismo, como no se entiende la mariposa. Y no se daba cuenta de que su talento estaba magullado o estropeado. Más tarde tomó conciencia de sus vulnerables alas, y de cómo estaban hechas, y aprendió a pensar pero no a volar, porque había perdido el amor al vuelo y no sabía hacer más que recordar los tiempos en que volaba sin esfuerzo.

La metáfora con que describe a Fitzgerald no sólo puede interpretarse como una descripción literaria de un talento superlativo, sino también como prueba de que el escritor vive su propia metamorfosis y que quienes lo ven trabajar arduamente esperan siempre que cada obra, como la mariposa, salga de la crisálida para ofrecer al mundo visos impensados.

Por supuesto, Hemingway pensaba que a Fitzgerald todo se le daba con asombrosa facilidad y que, luego, había sido incapaz de responder a las expectativas creadas en críticos y lectores por su primera novela: *A este lado del paraíso*. Hemingway veía a un autor que no acababa de atender el encargo de construir la genuina novela norteamericana, ésa que en manos



de Faulkner y Dos Passos prometía ser el gran aporte de los Estados Unidos al arte occidental de la narración. Aunque vino después, en 1925, *El gran Gatsby*, novela aún hoy ampliamente leída, Hemingway presentía que los trabajos posteriores de Fitzgerald y su repetida tendencia a publicar historias comerciales acabarían por convertirlo en un fiasco, en una caricatura de su propia capacidad para triunfar en el arduo combate con la escritura. Lo sorprendente es que el mismo Fitzgerald alcanzó a sentirse así y a contemplar, durante el resto de su vida, la carrera pasada como una cumbre inaccesible. Lo interesante, para el propósito de estas líneas, es que hizo el resto de sus obras con la aguda conciencia de estar hundiéndose en un fracaso vital irreversible que a él le correspondía interpretar.

Otra opinión viene a corroborar la tesis de que Fitzgerald fue un narrador raramente dotado, que escribió dos o tres libros insuperables. Vale la pena anotar que las palabras de este otro comentarista son más benévolas y logran captar la idea de que el fracaso artístico de Fitzgerald es una de las claves temáticas de su propio trabajo. El pasaje hace parte de un artículo con el que John Dos Passos se lamentaba de la pérdida que implicaba la muerte prematura del escritor. Hablaba allí del legado que constituía *El último magnate*, un último proyecto dado a los editores en 1941 por Edmund Wilson, crítico y amigo de Fitzgerald: “Su logro sin par [...] es que en ella y por primera vez, Fitzgerald ha conseguido establecer esa imperturbable actitud hacia el mundo en que vivimos y hacia sus cambiantes reglas que es la base esencial de cualquier poderosa obra de la imaginación”.

Este comentario fue hecho tal vez pensando en una de las escenas de *El último magnate*, un pasaje donde se ve a Monroe Stahr, el protagonista, evaluando los resultados de varias horas de filmaciones en sus estudios. Un *tour de force* que antecedió al dictamen de la posproducción. El clima acelerado hace sentir al lector que Fitzgerald encontró una estrategia novelística para comunicar el trepidante transcurrir de

la vida en el Hollywood de la época y para señalar los símbolos universales que había en productores, autores y escritores. Antes, en el mismo texto, al hacer una valoración general de todo el legado novelístico de Fitzgerald, el mismo Dos Passos había explicado el significado histórico de las novelas de Fitzgerald. *El último magnate*, con su carácter inacabado, con el personaje más característico de la cultura norteamericana contemporánea, el todopoderoso productor cinematográfico de Hollywood, bastaba por toda propuesta. En sus propias palabras, “es precisamente la capacidad de separarse de una época y sintetizar también esa misma época lo que hace a una obra meritoria”. Si el mundo del entretenimiento y el periodismo encontró después en Estados Unidos intérpretes tan calificados como Truman Capote o Tom Wolfe, fue porque Scott Fitzgerald allanó ese camino.

La valoración un tanto contradictoria del trabajo de Fitzgerald por parte de sus contemporáneos y la certeza de que es el autor más representativo de la *Generación perdida* radican en la importancia de trabajos como *A este lado del paraíso*, *El gran Gatsby* y *El último magnate*. A esta serie, que trata del desencanto propio de la depresión y que inventó literariamente la *Era del jazz* y la era del cine clásico norteamericano, habría que añadir el volumen de ensayos, artículos y comentarios recogidos bajo el título de *El crack-up*. Con esta obra, se configura uno de los conjuntos literarios más sugerentes de la literatura norteamericana de la primera mitad del siglo XX, una de las interpretaciones más lúcidas de la vida social moderna y una de las más acabadas comprensiones artísticas del fracaso y el éxito profesional. Las grandes novelas y los grandes ensayos inventan relaciones entre personas tan fácilmente como inventan mundos. Y es precisamente en la capacidad para expresar una época, universalizándola y preservándola del paso del tiempo, donde reside uno de los mayores méritos de una obra. Que hubiera podido representar los deseos insatisfechos de la condición humana y la experimentación del fracaso moderno confirma por qué el poder de la obra de Fitzgerald aún está lejos de extinguirse.

Quizás, Faulkner haya hecho más aportes a la renovación de los lenguajes de la novela. Acaso, Hemingway sea más llamativo en sus tramas. Tal vez, el refinamiento de T. S. Eliot y Ezra Pound, los dos notables poetas de la *Generación perdida*, sea indiscutible

para quien estudie la evolución del lenguaje poético del siglo XX. Incluso, la poderosa voluntad épica y la enorme capacidad para contar la historia nacional moderna de un Dos Passos no tienen parangón en la novelística de principios de siglo. Sin embargo, es en Scott Fitzgerald donde encontramos el mejor retrato de la condición moderna, siempre en esbozo, apuntando siempre a vidas malogradas y proyectos fallidos de realización. Una presentación de formas inestables de vida, en permanente mutación, características del capitalismo avanzado, entrevistas por Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*, teorizadas por Walter Benjamin en *El libro de los pasajes* y que llegan a su apoteosis en el arte *pop* de Andy Warhol y en la novela de Bret Easton Ellis *El psicópata americano*. Es en Fitzgerald, además, donde las nuevas y superficiales formas de entender la vida, que ahora son conocidas por novelistas como Peter Handke, Michel Houellebecq o Milan Kundera, esos arquitectos de la desilusión y el nihilismo, encontraron por primera vez en el narrador de Minnesota una forma estética perdurable. Sin duda alguna *La insostenible levedad del ser* y *El miedo del portero al penalty* están estructuradas sobre el mismo símbolo creado por Fitzgerald: la inanidad de las relaciones interpersonales en la vida contemporánea, la idea de que todos somos medios para que otros alcancen fines desconocidos para nosotros. *Las partículas elementales* profundiza la idea de que en las sociedades desarrolladas se cuece el más espantoso de los tedios, la más insensible canonización del bostezo. La literatura en lengua inglesa del siglo XXI, de J. G. Ballard a Easton Ellis, enseña cómo el absurdo y la incomunicación son el portaestandarte de la novela contemporánea.

A este lado del paraíso, de 1920, es la primera novela de Fitzgerald. Dibuja allí el ascenso social de toda una clase en los locos años anteriores a la Depresión, una fiesta multitudinaria de cuya resaca las *flappers* y los filósofos de la vida demorarían en despertar. Es una novela de educación, si pensamos en que allí se describe cómo Amory Blaine, el protagonista, se va insertando en la vida social y en sus complejos rituales de admisión. La novela es una indagación acerca de lo que significa ser acogido en el grupo social y en el precio que hay que pagar por ello. Desde luego, no ser admitido en el equipo de fútbol y en la fraternidad universitaria, para el aprendiz de derrotado, será el espejo de las futuras

decepciones. La fantasía de anotar el tanto definitivo en el partido decisivo retornará sólo en los sueños de la adultez para indicarnos a cuánta distancia estuvieron las posibilidades de éxito y reconocimiento. La iniciación mutará, con otras novelas, a la amarga verificación de que los ritos sociales pueden urdir la más intrincada de las trampas. Ya no se trata de entrar en grupos que buscan distinción social. Se trata de ser parte de la vida misma y del complicado ascenso cultural por la pirámide de las clases. Sólo que todos los ideales sucumben a la mediocridad y a la maquinaria inerte de la vida. Por ello, en *A este lado del paraíso*, se habla de un chico que “tras conservar un año un pedazo de jabón de su primer amor, termina por lavarse las manos con él”. Por ello, la novela lleva un epígrafe de Oscar Wilde que dice: “experiencia es el nombre que la gente da a sus errores”.

El gran Gatsby, de 1925, cuenta a primera vista la más anodina de las historias, una de esas que Chejov satiriza en su versión del argumento narrativo perfecto: “Se conocieron, se casaron y fueron infelices”. La novela de Fitzgerald trata del fracaso y del hundimiento moral de un nuevo rico, un advenedizo que, a semejanza del Conde de Montecristo, ha regresado para recobrar lo que es suyo: el amor de una mujer de la que fue separado por haber padecido las desventajas de una posición social inferior. Sólo que aquí no caben heroísmos ni acciones meritorias. Gatsby se dedica a hacer fiestas para los ricos, inútiles y despreocupados, que se arraciman en las mansiones de Long Beach. Gatsby, el protagonista, sucumbe a la propia vulgaridad, al prosaísmo del medio y, sobre todo, a las veleidades de la mujer que ama. Una frívola princesa bronceada que acaba por preferir la estabilidad de un marido y un hogar convencionales a la vida de idealismo prometida por un sincero amor de juventud. La indecisión de la mujer de espíritu mediocre, sorprendentemente, se transmite al protagonista como incertidumbre de la vida. Como dice Fitzgerald en otra novela, “la única excusa de la mujer es ser un elemento perturbador entre los hombres” y tal parece ser el papel que le cabe a Daisy, amada de proscrito. El rico de la poltrona palidece ante Gatsby, un guerrero que se ha hecho a sí mismo, pero luego triunfa sobre él, confirmando la ley inexorable de la vida que dice que quienes se acomodan a las circunstancias acaban por dominar sobre los idealistas. El *status quo* será cárcel aceptada, no imposición social o traba para la realización personal. Presa de las convenciones, los personajes se ahogan en

fiestas, rutinas de golf y pequeñas aventuras sexuales que condimentan la vida y los escándalos de las páginas sociales. Sólo la mano del destino, con un astuto gesto (un descuido, un accidente absurdo, una curiosidad insatisfecha), viene a poner orden momentáneo en las vidas de esos seres que, ahogados en el champagne y las olas de la moda, parecen estar lejos de cualquier complicación o angustia existencial.

Podría pensarse que semejante argumento y semejantes valores sociales distan de ser los ingredientes de la que —según la encuesta realizada por la Modern Library entre críticos, historiadores y periodistas culturales a finales de la década del noventa— es la segunda novela más importante del siglo XX, después del *Ulises* de Joyce. ¿Qué hay en esta historia de desencanto y personajes distantes, de ambientes frívolos y tragedias inocuas, para valorarla como retrato emblemático de la vida moderna y del modo de sentir más próximo a nuestra época? ¿Qué tienen para decirnos este mundo de cocteles, autos convertibles, arribistas, contrabandistas, engaños tras los setos y *playboys* incorregibles? ¿Da para juzgarla un proyecto literario a la altura de las obras humanistas de Proust, Faulkner o el mismo Joyce? ¿Por qué también se le considera como una de las novelas fundacionales sobre el mito de lo norteamericano?

Empecemos por mencionar al narrador de la novela, Nick Carraway, sin duda una de las mayores invenciones narrativas de Fitzgerald y uno de las mejores construcciones de punto de vista en la novela norteamericana del siglo XX, comparable sólo al de Herman Melville en *Moby Dick*, cuyo comienzo (“Llamadme Ismael”) se reconoce unánimemente como una de las mejores primeras líneas de la literatura. Las señas de identidad son convenciones. Narrador y lector pueden enfrascarse en una conversación de la que sólo podrán ser cómplices y, a la vez, espectadores.

Recordemos también, para acotar, el inicio de la novela, donde Nick hace al lector esta introducción de sí mismo que es emblema de una actitud distanciada hacia el mundo, propia del mundo moderno: “En mi primera infancia mi padre me dio un consejo que, desde entonces, no ha cesado de darme vueltas por la cabeza. ‘Cada vez que te sientas inclinado a criticar a alguien’ —me dijo— ten presente que no todo el mundo ha tenido tus ventajas”.

Todo está dicho allí. Lo que pasará en la novela y el alcance moral del planteamiento estético de una



Con su esposa Zelda Sayre Fitzgerald

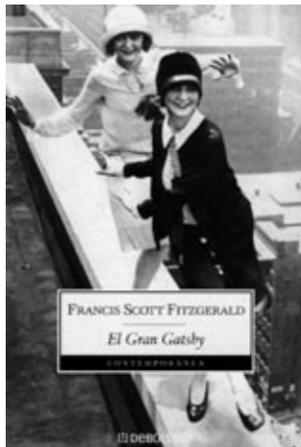
narración donde la levedad moral y la frivolidad son protagonistas. La idea de que la vida de los otros debe contemplarse con una especie de piedad risueña, por la caridad que pide todo aquel que está en trance de perecer o arruinarse a sí mismo, no es más que la manera en que el individualismo radical del siglo XX viene a conjurar vacío y soledad. Por supuesto, es también la estrategia mediante la cual el escritor formula el contrato de lectura. Nick, quien al final de la novela expresa que somos barcas flotando contra la corriente, empujados incesantemente hacia el pasado, representa la imposibilidad de juicio moral propio de nuestro tiempo. La exigencia de levedad recogida por Italo Calvino se dirige aquí a una posición ante el mundo que no busca subvertirlo o explicarlo, sino contemplarlo como el lánguido espectáculo de un vaso roto contra la muralla de la mediocridad y el aburrimiento. Como expresó McLuhan, “la indignación moral es la única forma de elevación moral que le queda al necio”, razón por la que es mejor adoptar una posición irónica y contemplar todo como un espectáculo de vulgaridad que pocas cosas tiene por enseñarnos. Al final del drama sólo están la oscuridad de la sala y la mudez de la pantalla. El problema es que, cuando el aprendizaje es sobre nosotros mismos, sólo podemos decir, como uno de estos personajes: “Me conozco a mí mismo, pero nada más”.

Cabe pensar que la posición moral de Nick Carraway hacia Gatsby y la malévol red de intrigas en la que éste último perece, sean consideradas como partes de un agudo guiño irónico del autor, quien pone a brillar lánguidamente el idealismo de la clase media

emergente, que cae derrotada por la fangosa opulencia, por la grosera medianía de los ricos.

Otra vuelta de tuerca, sin embargo, se da en obras posteriores. Si en las dos novelas mencionadas vemos la representación del motor social que animaba las miserias y grandezas de las clases acaudaladas y emergentes de los Estados Unidos, es en un libro de ensayos, ese género de la introspección y el conocimiento de sí mismo, donde Fitzgerald se inclina por considerar el fracaso y el acto de triunfar prematuramente desde la perspectiva privilegiada del hundimiento. Todo ocurre, luego de la Depresión, después de que Fitzgerald dilapidó lo ganado en fiestas apoteósicas y borracheras épicas, cuya bruma apenas le permitía darse cuenta del brillo de sus años pasados. Era obvio que la novela *Suave es la noche* no estaba a la altura de sus proyectos precedentes y Fitzgerald se extraviaba en un laberinto de culpas y arrepentimientos, buscando nuevos temas y energías para hacer en la literatura algo memorable con lo visto y oído, con lo que había sentido luego de bajar bruscamente de la cúspide.

El crack-up está integrado por un puñado de piezas entre artículos periodísticos, memorias y comentarios históricos. Constituye una de las mejores misceláneas de notas, esbozos y esquemas de interpretación de una época siempre captada en escorzo, con el rabillo del ojo. Si se quiere, es uno de aquellos “libros monstruosos” que no se dejan encasillar en una tradición genérica. Con la mirada a la vez melancólica y enternecida de quienes se vieron al borde de la bancarrota emocional y saben que están unidos a su tiempo por una especie de solidaridad espiritual con un mundo que les absorbió la vida, hay un



yo que habla con la autoridad que sólo da la negatividad. Los temas son emblemáticos del mejor Fitzgerald: el insomnio, el éxito inesperado, la quiebra, la libertad, el sueño de una época restringida por el conservadurismo que los gobiernos imponen siempre, luego del desastre. Quedan retratados, no sólo los tipos de esta época y el clima de resaca posterior a una fiesta que se creía inacabable, sino también la vida del escritor y su esposa, la también narradora Zelda Fitzgerald, compañera de peregrinaje por los meandros de la creación, guía por aquellas fiestas alumbradas de candilejas que dejaban densas resacas y arrepentimientos momentáneos.

Para entender un poco estas insinuaciones, vale la

pena referirse a algunas piezas, breves y magistrales, de *El crack-up*. Artículos autobiográficos que transmiten el estado psicológico de un Fitzgerald estropeado literariamente, bloqueado para la escritura, y también el sentimiento general de los norteamericanos hacia una época en la que se habían derrumbado todas las certezas económicas, donde toda idea de estabilidad se desvanecía como el polvillo de la mariposa de Hemingway que mencionamos al inicio. Fitzgerald sentía que no podía escribir y, con ello, intentaba la paradoja de hacer literatura. Desde una nada que empezaba a ser significativa armaba su edificio de bruma.

Uno de esos textos lleva el elocuente título de “Éxito prematuro”. Y, como puede uno imaginarse, habla de quien ha malgastado dinero, talento y energías e intenta hacer con ello una ruina sobre la que se pueda construir un edificio más o menos habitable. O, si se quiere, un naufragio para contemplarlo y hacer con ello una imagen perdurable. La primera persona y la sinceridad del punto de vista evaden cualquier sensiblería. El enunciador se centra en describir su estado emocional a los lectores con frialdad médica.

Vale la pena recordar que los textos de *El crack-up* fueron escritos por Fitzgerald en 1932 para la revista *Esquire* y recibieron decenas de cartas de lectores que se sentían identificados con la debacle interna descrita por el autor. En sucesivos artículos, Fitzgerald respondió a sus “corresponsales” y prosiguió una especial conversación entre derrotados que se prolongó por varios números. Diálogo de derrotados en el que, sin embargo, había una jerarquía: por un lado, quienes fracasaban anónimamente; por el otro, quienes fracasaban con el mérito del arte. Los lectores se sentían tan identificados que hasta pretendían ayudarlo con historias a Fitzgerald para que emprendiera nuevos proyectos literarios. En el artículo, leemos:

El éxito prematuro le proporciona a uno la idea casi mística del destino como algo opuesto a la voluntad [...] El hombre que llega joven cree ejercitar su voluntad sólo porque brilla su buena estrella. El hombre que sólo se afirma a los treinta años tiene una idea equilibrada de lo que han contribuido el destino y la fuerza de voluntad; el que ya tiene cuarenta es posible que sólo ponga el énfasis en la voluntad.

Otro texto, “Dormir y despertar”, muestra cómo el insomnio, esa corona de cartón del desencanto, viene a poblar las noches de todo aquel que ha sucumbido a las preocupaciones y a las obligaciones aplazadas. El desvelo es una suerte de desgracia que se suma a las difíciles tareas del día siguiente. Sabemos que será una jornada de labores enormes y, sin embargo, allí está el insomnio para anunciarnos que todo será más difícil. La enfermedad tiene su etapa maníaca y su fase de franca sumisión a la tiranía de la vigilia. En medio de tales círculos concéntricos, Fitzgerald cuenta que acude a la realización imaginaria de sueños que nunca cumplió (luchar en la guerra, ser capitán del equipo de fútbol de Princeton). Haberse enlistado para pelear en la guerra justo cuando ésta concluyó da una dimensión de una tarea definida por la inminencia. Todo, sin embargo, es en vano, y cae en ese limbo en que se agitan quienes no saben si tienen voluntad o son juguetes de una deidad malévol. De ahí que las preguntas que se haga el desvelado estén a medio camino entre la superstición y la alarma existencial:

El horror ha llegado ahora como una tempestad: ¿y si esta noche prefigurara la noche después de la muerte?;

¿y si a partir de ahora todo fuera un eterno estremecimiento al borde de un abismo, con toda la bajeza y miseria del mundo esperando ahí delante? No hay elección, ni camino, ni esperanza; sólo la eterna repetición de lo sórdido y lo semitrágico. O permanecer para siempre, quizá, en el umbral de la vida, incapaz de cruzarlo y regresar. Soy un espectro cuando el reloj da las cuatro.

El último magnate fue el proyecto fallido por excelencia de F. Scott Fitzgerald, por la simple y sencilla razón de que en el amanecer del 26 de diciembre de 1940, cuando llevaba escrita más o menos la mitad de la novela, era de verdad un espectro: había sucumbido a un ataque cardíaco. Fitzgerald privaba a su país, con su muerte, de un proyecto narrativo llamado a revelar una elaboración estética coherente con su idea de la pérdida y la ganancia en la apuesta de la literatura y de la vida. Había por fin capitalizado una experiencia profesional propia (trabajar en los estudios de Hollywood) para convertir la vida del espectáculo y las intrigas de los magnates del entretenimiento en un producto emblemático del arte de contar historias, sobre el modo de sentir de esa otra época dorada: la del clasicismo cinematográfico norteamericano de finales de la década del treinta. Una vez más, la tematización del fracaso (amoroso, social, profesional) le permitía arribar a una experiencia de la derrota y el enmudecimiento. La vida imitando al arte, tal vez. Una obra sobre gente inconclusa, sobre proyectos de vida tronchados por las circunstancias, acababa también por ser fallida e interrumpida por la muerte, última e inaplazable circunstancia.

La novela descuella por el exquisito dibujo de una sensibilidad aguda y consciente, aun en medio de los esplendores y miserias de la más superficial de las industrias. Monroe Starh es, como en otras novelas de Fitzgerald, la nota dominante. De igual manera, lo son Nick Carraway y James Gatz en *El gran Gatsby* y Amory Blaine en *A este lado del paraíso*. “Novelas de personaje” que canibalizan acción y descripciones, ficciones de lo ético convertidas en punto de vista privilegiado, captación inestable de la vida desde el otro lado del desencanto.

Nadie sabe en qué pudiera haber terminado el proyecto de Fitzgerald, pero los esbozos y los capítulos escritos para *El último magnate* bastan para transmitir los alcances de la novela. Cine y literatura se encuen-

tran aquí en la hipótesis de que quienes tienen a su cargo hacer industria administrando la diversión de las masas pueden llevar la más gris de las existencias. De alguna manera, el autor, irónicamente, parecía condenado a sobresalir en lo fragmentario, en lo inacabado. Los esquemas que dejó y que aventuran el meticuloso diseño de la trama hablan de su paciente artesanía, aun en medio de la inseguridad creativa. Para sus contemporáneos, las notas de *El último magnate* eran la prueba de que Fitzgerald había muerto en su ley, sobreviviendo sólo en escombros y recortes. Sin embargo, luego del comentario de Dos Passos, todo es diferente y ha cambiado la forma de apreciar estos resultados. Para muchos, hoy en día, es en lo discontinuo de la carrera donde se hallan su perdurabilidad y su actualidad.

Todo lo dicho hasta aquí encuentra justificación histórica en lo que expresó el escritor argentino Juan José Saer a propósito del *Quijote*. Una novela, después de Cervantes, según dice el santafesino, es un tratado sobre la moral del fracaso, una respuesta a la caída del heroísmo y el sentido épico de la existencia.

En uno de los artículos de *El crack-up*, puente que une estéticamente esas islas de desencanto que son *El gran Gatsby* y *El último magnate*, Fitzgerald habla de sus desencuentros con la ciudad. Sube a la terraza del Empire State Building, “la última y más magnífica de las torres” de su tiempo. Descubre, asombrado, que Nueva York tiene límites, que la metrópoli inabarcable donde soñó y fracasó no es ya esa trama que se le confundía con el universo. Se trata de una simple construcción, una hechura falible que enseña su propio borde cuando se le mira desde arriba y sólo se ve el cielo inacabable. Por fin, la Babel parece revelar el secreto de su propia finitud: podemos señorear sus dominios, luego de haber estado poseídos por ella. Ascender a la terraza más alta será metáfora del escritor que descubre cómo ha malgastado sus energías y vendido su talento a una ciudad y unos habitantes que son sólo escenario teatral y títeres del fracaso.

¿Cuál es el revés de la trama? De seguro, la comprobación de que, al final, la derrota sólo cuenta si ha servido para alimentar al arte. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.