

Las fiestas en *El Gran Gatsby*: cruzando fronteras textuales y temporales

GILDA PACHECO ACUÑA

Escuela de Lenguas Modernas

Universidad de Costa Rica

Resumen

Enmarcado por los postulados teóricos de los estudios culturales, más específicamente de los estudios fílmicos y su relación con los textos literarios, y complementado por la teoría del carnaval de Mijail Bajtín, el presente artículo analiza la escena de la fiesta en la novela de F. Scott Fitzgerald titulada *El Gran Gatsby*. Para ello, se utiliza el texto escrito y se comparan las dos últimas versiones fílmicas realizadas en los años 1974 y 2013.

Palabras claves: F. Scott Fitzgerald, *El Gran Gatsby*, estudios fílmicos, teoría del carnaval, Bajtín, estudios comparados

Abstract

Framed by the theoretical precepts of Cultural Studies, specifically within the field of film studies and its relationship with literary texts, and complemented by Bakhtin's theory of carnival, the present article analyses the scene of the party of the novel written by F. Scott Fitzgerald and entitled *The Great Gatsby*, using the written text and comparing its latest filmic versions made in 1974 and in 2013.

Key words: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*, film studies, carnival theory, Bakhtin, comparative studies

Introducción

El *Gran Gatsby* (1925), la muy conocida novela del escritor F. Scott Fitzgerald, es uno de esos textos clásicos de la literatura estadounidense en donde siempre se encuentran aspectos importantes que ameritan reflexión y estudio. A veces pareciera que la obra ha agotado todos los posibles enfoques literarios por los que ha sido interpretada, ya sea históricos, míticos, psicológicos, feministas, estructuralistas o posestructuralistas. Sin embargo, la novela resulta ser una invitación constante a la crítica y al análisis debido al impacto de *les nouveaux riches* (los nuevos ricos) y de las *flappers* (mujeres transgresoras) en la sociedad estadounidense de los años veinte, el simbolismo de la gran gama de imágenes sensoriales de la novela, la misteriosa identidad y acciones ambivalentes del protagonista, las técnicas de narración y de estructura, entre otros aspectos, enmarcados en un irónico tono de denuncia social de la época de *The Roaring Twenties*, es decir, “los felices años veinte”.

Del gran repertorio de imágenes, personajes o pasajes claves de la obra, he seleccionado la escena narrada en el tercer capítulo: la primera fiesta en la mansión de “El Gran Gatsby”. En esta parte, la prosa es casi poesía; las imágenes visuales, sonoras y cinéticas abundan; y el estilo de Fitzgerald conlleva a la creación de un estado de ánimo un tanto perturbador y atrayente a la vez. Esta última característica invita al lector a participar en el carnavalesco frenesí de la fiesta o, al menos, a ser un fiel observador como Nick Carraway, el narrador, quien no puede permanecer indiferente a lo que acontece a su alrededor.

Uno de los enfoques elegidos para analizar esta escena es el de los estudios culturales, práctica de articulación social que explora las relaciones, la diversidad y las tensiones existentes entre cultura y sociedad, en donde “la cultura es simultáneamente el campo donde se realiza el análisis, el objeto de análisis y el sitio de intervención y crítica política” (Grossberg, 1992: 5, traducción propia). Desde esta perspectiva, me enfocaré en el campo de los estudios fílmicos, en donde una película, como producción cultural y social, es vista, a la vez, como texto, lenguaje, creación artística y producto de consumo masivo. El ejemplo para ilustrar estos conceptos será la comparación de dos versiones fílmicas de esta escena con el texto original o literario de Fitzgerald.

Los textos fílmicos en la literatura

Cuando se compara el texto escrito y su versión fílmica, se utiliza usualmente el término “adaptación”, para categorizar e indicar el paso del discurso literario al fílmico. Sin embargo, comparto la opinión de Linda Costanzo quien habla de “traducción” en lugar de “adaptación”, puesto que del lenguaje literario se pasa o traduce al lenguaje fílmico. Desde este contexto, se habla entonces de diferentes niveles de traducción cinematográfica: literal (si se trata de una réplica del libro), tradicional (si se mantiene la trama de la obra con algunos cambios) y radical (si se toma el texto literario como punto de partida pero se realiza otro). Por esto, en algunas producciones fílmicas de obras literarias, no se indica al inicio de la película la frase “basada en”, sino más bien “inspirada en” para

establecer y justificar la versión realizada, la cual resulta bastante distinta del texto literario.

Además, existen grandes diferencias en el discurso literario y el discurso fílmico. Por ejemplo, entre algunas de ellas, tenemos que los textos literarios apelan a la imaginación del lector, mientras que las películas apelan a la percepción visual del espectador; la técnica narrativa es esencial en el texto, la luz es elemento clave en el film; el escribir es un oficio solitario, mientras que el hacer cine es una industria de muchos actantes y participantes donde la cámara puede hacer el papel del narrador con sus propias limitantes y el director puede homologarse con el escritor en algunos aspectos.

Se ha dicho que el cine es la forma más cara de hacer arte, pues en el cine el arte y el comercio convergen. Costanzo indica que en esta convergencia el arte y el comercio se enriquecen mutuamente y “a veces hostilmente cuando los valores opuestos del arte y del comercio se ponen en conflicto y colisionan” (72, traducción propia). También se afirma que las producciones fílmicas, cuando son basadas en obras literarias, sirven para mantener viva la literatura en la cultura popular, pues el cine es una expresión artística que se produce, difunde y consume en forma masiva. Por su lado, Timothy Corrigan afirma que “el adaptar literatura llegó a ser una forma de negociar una nueva y respetable posición cultural para las películas y su público” (14). Podríamos decir que al “adaptarse” ambas formas artísticas se benefician en cuanto a su percepción y recepción.

Desde esta perspectiva, Judith Mayne declara que el cine clásico estadounidense es “un vehículo para el

consumo y un enlace con la tradición narrativa. En otras palabras, el cine clásico estadounidense es el espacio donde las contradicciones de las dimensiones cambiantes de la vida privada y pública actúan” (en Corrigan, ed., 258, traducción propia). Así, lo personal se hace producto público o colectivo que se comparte y difunde, ya sea en forma impresa o visual. Se podría argumentar que la literatura nos hace entender o comprender el mundo que nos rodea con las imágenes mentales que propicia el texto escrito en el lector y que el cine, por su parte, lo enfatiza con las imágenes visuales que le presenta al espectador.

Entre los aspectos estructurales que deben considerarse a la hora de analizar la obra literaria y su versión fílmica está el tiempo, el cual es un elemento retador para el director de cine, quien en un periodo de dos horas promedio debe mantener la atención del espectador y decidir lo que utilizará del texto escrito y cómo contará la historia. Pero más que nada, su mayor preocupación es la espacial, pues debe representar visualmente la trama en el espacio más apropiado para lograr una mejor visualización de la obra literaria. Para el escritor, como George Bluestone lo afirma, el tiempo resulta ser su principal preocupación, pues tiene que controlar varios aspectos temporales, es decir, el tiempo cronológico en la obra, el tiempo real del texto e intentar coordinar el tiempo psicológico de los personajes para poder presentar una plataforma temporal y válida al lector. De esta manera, el tiempo es el principio formativo en la novela, mientras que el espacio es el principio formativo en el film (en Corrigan, ed., 250).

Sin lugar a dudas, tiempo y espacio son elementos claves y sumamente simbólicos en *El Gran Gatsby*. Pero hay otro elemento más, el sonido. Si nos remontamos al inicio del cine, este comenzó puramente visual en 1895. Es más, la primera película que se hizo de la novela de Fitzgerald *El Gran Gatsby*, en el año 1926, era una producción de cine mudo. Al agregar el sonido al cine en el año de 1927, se acerca más el cine a la literatura por el elemento común de las palabras. Otro elemento que se introduce en la industria cinematográfica fue el color, que se dio en la década de los años treinta; no obstante, la segunda versión fílmica de *El gran Gatsby*, que se llevó a cabo en el año 1949, fue todavía una versión producida en blanco y negro. Sin embargo, la presencia del color y la luz es esencial en las fiestas de Gatsby, pues, como Fitzgerald lo describe en su texto, “en los jardines azules, hombres y muchachas revoloteaban como polillas entre los susurros y el champagne y las estrellas” (43, traducción propia). Además del color de los jardines bajo la luz de las estrellas, los vestidos dorados y plateados y brillantes joyas de las *flappers*, entre muchos objetos de estas fiestas, evocan una variedad de colores y destellos que encandilan tanto al lector en su imaginación como al espectador en su percepción.

Además de los efectos visuales de luz y color, de los estudios comparativos entre los textos literarios y los fílmicos y de su relevancia artística y cultural, otra teoría propicia para el análisis del texto seleccionado en la obra de Fitzgerald, es la teoría del carnaval de Mijaíl Bajtín. Esta aproximación contribuye a visualizar otros aspectos importantes de la célebre novela *El Gran Gatsby* desde un enfoque filosófico y social.

La teoría del Carnaval de Bajtín

Los preceptos o postulados teóricos de Mijaíl Bajtín resultan muy pertinentes para el análisis de las fiestas de Jay Gatsby. Bajtín, el célebre filósofo, crítico y lingüista ruso, conocido como “el filósofo de la comunicación humana”, visualiza el lenguaje como un engranaje de múltiples voces, perspectivas e ideologías. Bajtín ofrece grandes aportes al campo literario; por ejemplo, tenemos su concepto de carnaval o de lo carnavalesco en donde lo social y lo literario convergen. El crítico ruso se remonta a la festividad llamada “carnaval”, celebrada en el período medieval y conocida como *Feast of Fools* (fiesta de tontos), donde se combina el humor y lo grotesco, lo sagrado y lo profano, entre otros. El carnaval es un tiempo de diversión, subversión y transgresión en donde jerarquías sociales desaparecen, los reyes se vuelven mendigos y los tontos sabios; lo prohibido no es solo aceptado sino esperado y, más aún, celebrado. El carnaval es un tiempo, como nos lo dice el mismo Bajtín, cuando “todo el mundo es un partícipe activo, [pues] todo el mundo comuna en el acto del carnaval” (*Problems of Dostoevsky's Poetics*, 122, traducción propia).

Durante el carnaval, las reglas sociales se subvierten o suspenden y estas manifestaciones se dan tanto en la literatura como en la cultura popular. Lo vemos, por ejemplo, en el carnaval de Río de Janeiro en Brasil o en la celebración del *Mardi Gras* de Nueva Orleans. En el carnaval, los opuestos están juntos, el mundo está de cabeza: los cambios culturales y sociales se propician. Además, Bajtín asocia las características del carnaval con la novela, pues, al ser esta polifónica y

dialógica, se puede criticar en ella a la sociedad, invertir las jerarquías y subvertir la autoridad en la narración. En otras palabras, permite la presencia de voces alternativas que denuncian y expresan su malestar ante lo hegemónico que trata de marginarlas y silenciarlas.

Muchos de los preceptos bajtinianos que he descrito encuentran eco en la novela de Fitzgerald y complementarán el análisis de las fiestas de *Gatsby*. En estas fiestas, se ve la variedad y tipos de asistentes, así como la transgresión de reglas sociales y éticas que ellos cometen; conducen, además, al desenfreno del ambiente. La sensación confusa que se genera en el espectador o espectadora es sin duda de corte y naturaleza bajtiniana.

***El Gran Gatsby* de Fitzgerald desde una perspectiva bajtiniana**

Se debe señalar que la novela *El Gran Gatsby* ya ha sido analizada mediante el enfoque bajtiniano. Por ejemplo, Mary Jane Dickerson y Tony Magistrale exploran en su artículo titulado “The Language of Time in *The Great Gatsby*” la temática de tiempo como elemento recurrente y transitorio en el carnaval, cuya preponderancia afecta el desarrollo y desenlace de la novela. Winifred Farrant Bevilacqua usa los textos clásicos de Bajtín como *Problemas de la poética de Dostoievski* y *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* para ofrecer una lectura bajtiniana de la obra de Fitzgerald, paralela a estos preceptos, que va desde el análisis del supuesto primer título de la novela y alusión al Trimalchio (el orgulloso exesclavo de la

obra de Petronio que llega a poseer una gran fortuna) considerado el símbolo de los nuevos ricos, pasando por un estudio contrastante de personajes y espacios descritos, hasta llegar al destino fatal del protagonista, observando siempre las jerarquías sociales, sus relaciones y desenlaces.

Por su lado, Philip McGowan en su artículo “The American Carnival of *The Great Gatsby*” nos ofrece una variante de la imagen de carnaval europeo medieval al afirmar que el texto de Fitzgerald representa una versión americana del carnaval caracterizada por la visión cultural y política de la imagen de la feria mundial del siglo XIX y de la narrativa racial y social de categorización propia del siglo XX, en donde se legitima la hegemonía cultural blanca y en donde la otredad es vista como monstruosa y subversiva.

Los temas de identidad difusa que padece el protagonista, de subversión y transgresión que se manifiestan en la obra, de felicidad artificial y efímera característica de una sociedad materialista son bastante recurrentes en estos y otros críticos, quienes tratan y analizan la novela desde esta perspectiva teórica bajtiniana. Sin embargo, la adaptación al cine de la novela de Fitzgerald, considerando estas percepciones y más aún integrándolas con los preceptos teóricos de los estudios fílmicos que exploran el paso del texto escrito a la gran pantalla, será mi aporte en este artículo, tema que hasta ahora no ha sido explorado. Por lo tanto, en este estudio, me concentraré en el análisis de la fiesta que aparece en el tercer capítulo de la novela, en donde Nick Carraway llega a la mansión de Gatsby por primera vez. Esta fiesta aparece

representada de manera diferente en las dos versiones fílmicas que serán analizadas a continuación.

La fiesta en *El Gran Gatsby*, versión fílmica de 1974

Casi cincuenta años después de haberse escrito la novela de Fitzgerald, en 1974, aparece la tercera versión fílmica de *El Gran Gatsby*. La década de los años setenta marca definitivamente la historia estadounidense, con el escándalo de Watergate, la renuncia del presidente Richard Nixon, el conflicto árabe-israelí, el auge del terrorismo y el fin de la guerra de Vietnam, entre otros acontecimientos de ese período histórico. Las películas de esa época tales como *El Padrino* (1972), *Sérpico* (1973), *Tarde de Perros* (1975) y *El Último Tango en París* (1972) proyectan mucho de las preocupaciones y conflictos sociales de aquel entonces. En este contexto, se crea esta tercera versión fílmica de la novela *El Gran Gatsby*.

Dirigida por Jack Clayton, producida por David Merrick en conjunto con Francis Coppola como guionista, el film está protagonizado por Robert Redford, Mia Farrow, Sam Waterston, Bruce Dern y Lois Chiles, entre otros actores y actrices. Esta producción estadounidense categorizada como romántico-dramática recibió dos premios Óscar: por diseño de vestuario y por la música, la cual estuvo a cargo del orquestador y compositor estadounidense Nelson Riddle. Este último reconocimiento es importante en la puesta en escena de la obra de Fitzgerald, puesto que la música en el film es un elemento crucial: contribuye a crear un estado de ánimo en el espectador, así como

también ayuda a desarrollar personajes o ambientes particulares que hacen resaltar un tema o una imagen específica.

Esta tercera versión fílmica puede ser considerada como una “traducción tradicional”, pues mantiene la trama de Fitzgerald con algunas modificaciones. La escena de la primera fiesta de Gatsby, que tiene una duración de tres minutos y diecinueve segundos, se divide básicamente en tres partes: el baile, la interacción en una mesa de invitados y una pelea. En la primera parte predominan imágenes de movimiento junto con imágenes de luz y color. Se ven parejas bailando al son de la música de charlestón, pero se enfocan principalmente partes del cuerpo y de la vestimenta como piernas, zapatos brillantes, medias de seda. A pesar de que en los setenta estaba de moda la música disco y el *rock*, el director decide preservar, siendo fiel al texto, la música de los años veinte con tonadas de *jazz* y *foxtrot*. La cámara, como narrador, nos presenta tomas de abajo hacia arriba, cortando la figura humana.

En la mesa de invitados, el movimiento se hace lento, se escuchan muchas voces, pero cuesta que los invitados se comuniquen entre ellos. El tema de la mesa es el misterio de identidad de Gatsby, quien se dice podría ser un espía o un criminal. Visualmente, predomina la imagen de la *flapper* con sus vestidos brillantes y ajustados, collares largos, vinchas y plumas en la cabeza, mujeres que fuman y beben, es decir, una imagen femenina transgresora de aquel tiempo, la cual resulta idónea desde una perspectiva carnavalesca. Se hacen tomas de fondo para captar el humo del cigarro y la imagen del alcohol queda personificada claramente con la mujer intoxicada de la mesa,

pues los vicios sociales son parte principal del carnaval.

Con la música, se acelera nuevamente el movimiento en un espacio de transición en donde destacan: el flirteo entre Nick Carraway y Jordan Baker, el baile sincronizado de las gemelas con sus vestidos amarillos y gorros plateados, y las copas que se llenan de licor. En la tercera parte de esta escena, se presenta una pelea: un hombre bajito empieza a contar una historia; otro hombre, bastante corpulento, le derrama una copa de licor en la cabeza para silenciarlo y otro, que parece ser un encargado o controlador del evento, golpea al corpulento transgresor con una sonrisa y lo deja inconsciente, destruyendo una mesa. La pelea se percibe como parte del entretenimiento de la fiesta, pues, como lo dice Fitzgerald en el texto, los invitados se comportan “según las reglas de conducta de un parque de diversiones” (45, traducción propia). Por lo tanto, el hombre inconsciente es recogido como basura del suelo y la gente, como si nada hubiera pasado, sigue bailando charlestón. Así, se visualiza el humor y lo grotesco, desde la perspectiva bajtiniana. Todo puede ocurrir en época de carnaval, celebración que reúne a personas física, económica y socialmente distintas. Los instintos y el placer desplazan a las normas éticas o morales; lo socialmente impuesto queda relegado y suspendido en este período de tiempo y celebración.

La fiesta en *El Gran Gatsby*, la versión fílmica de 2013

La cuarta película sobre la obra *El Gran Gatsby* se realizó en el año 2013, casi noventa años después de

que Fitzgerald escribiera la novela y casi cuarenta años después de la tercera versión fílmica de la cual hemos analizado una escena. El film de 2013 fue clasificado como un drama romántico, a diferencia de la versión anterior; fue dirigido y producido por el cineasta australiano Baz Luhrmann, quien fue además uno de los guionistas. El film está protagonizado por Leonardo DiCaprio, Carey Mulligan, Tobey Maguire, Joel Edgerton y Elizabeth Debicki, entre otros actores y actrices. Fue una producción americana-australiana acreedora de dos premios Óscar: por diseño de vestuario y diseño de producción.

A diferencia de la tercera versión fílmica, aquí no está la cámara haciendo la función de narrador sino el propio Nick Carraway, interpretado por Tobey Maguire, quien narra la escena. La música, la cual estuvo a cargo del compositor australiano Craig Armstrong, no es la típica de los años veinte, como la conservó Nelson Riddle en la tercera versión fílmica, sino una combinación de rap, pop y *rock* con toques de *jazz* y charlestón. La música no es solo instrumental, como en la escena de la tercera versión fílmica, tiene letras; destaca la canción “Bang Bang,” fusión de instrumentos de *jazz* con música de sintetizador, es decir, una producción electro-pop interpretada por will.i.am y Shelby Spallione. También se escucha “A Little Party Never Killed Nobody”, canción electro-hip hop, interpretada por Fergie, Q-Tip y Goon Rock. El director australiano apuesta a la fusión musical en donde destaca lo contemporáneo atrayendo a la audiencia joven y presentando el producto fílmico como parte integral de cultura popular. Como lo dijo Wendy Griswold, los receptores interpretan los objetos

culturales para producir sus propios significados (83) y el público meta de Luhrmann se ha identificado con la película a través de la música.

Por otro lado, las letras de estas canciones complementan la imagen de frenesí y de euforia carnavalesca. Por ejemplo, “Bang, bang into the room (I know you want it)/Baby all over you (I’ll let you have it)” o “I ain’t got time for you baby either you are mine or you are not” o “Make up your mind sweet baby/right here, right now’s all we got”. Además de la filosofía *carpe diem* en donde la imagen del tiempo es clave, en estas frases se pone de manifiesto la posible transgresión de cualquier restricción o norma social. Por lo tanto, el tono irónico de las líricas “A little party never killed nobody, so we gon’ dance until we drop” ilustra la concepción del carnaval bajtiniano en una mega fiesta de desenfreno, de placer y diversión. Es importante destacar que esta escena fílmica, de una duración de casi cuatro minutos, conserva la intención de Fitzgerald de presentar una ilusión artificial y material de la felicidad.

En esta cuarta versión cinematográfica se repiten muchas imágenes sensoriales que se destacaron en la tercera versión y que son parte del texto escrito: las gemelas vestidas de amarillo, las copas llenas de licor, la brillantez de los vestidos y la gente bailando a un son musical. El misterio de la identidad de Gatsby se mantiene, pero no hay espacio para un diálogo de reflexión entre los invitados. El flirteo de Nick y Jordan también existe, pero en diferentes espacios y en movimientos vertiginosos y casi sin palabras. Son escasas las tomas individuales y detalladas de alguna persona, pues en la mayoría de las tomas la cámara

enfoca a una multitud en movimiento, disfrutando de un carnaval de circo, con globos, serpentinas y ritmos acelerados; se proyecta así una imagen de diversión sin límite.

Además de la gran dimensión de espacios seleccionados y de tomas más panorámicas en esta cuarta versión fílmica, Luhrmann presenta una “traducción” menos tradicional, al combinar en esta escena fragmentos de otra fiesta de Gatsby, lo cual no sigue la estructura de la novela misma y pudo darse para economizar tiempo en el rodaje. No obstante, la incorporación de estos fragmentos favorece el postulado carnavalesco bajtiniano de la mezcla de clases jerárquicas en el mismo lugar, pues en la escena de esta fiesta vemos gobernantes y gánsteres conversando, estrellas de cine y gente común interactuando, y todos celebran juntos la euforia que el dinero crea mediante la opulencia material y proyectan una imagen de felicidad ilusoria y artificial.

Conclusiones o reflexiones

La trillada frase que dice “El libro es siempre mejor que la película” no es nada acertada, pues se trata de dos lenguajes artísticos diferentes, el literario y el fílmico, con sus ventajas y limitantes respectivas. Dependerá entonces de la calidad de la obra literaria o de la calidad de la producción fílmica para poder emitir un juicio sobre su valor artístico.

Como se ha observado, en la comparación de los discursos literario y fílmico, se cruzan fronteras y entrelazan percepciones individuales y colectivas. También, siguiendo los preceptos bajtinianos, la imagen del mundo que está

“de cabeza” durante el carnaval se visualiza tanto en espacios sociales y culturales como en formas literarias y fílmicas. Desde esta perspectiva, la idea de individualidad presenta manifestaciones importantes en las dos escenas de las películas que se han analizado. Por ejemplo, en la tercera versión fílmica, se ven partes del cuerpo humano, el cual se presenta cortado y segmentado durante el baile. Mediante estas imágenes, el sujeto no se visualiza como un todo: su identidad queda desmembrada. En la cuarta versión fílmica esta situación es más trágica, pues prácticamente se elimina al individuo y se enfatiza en la colectividad. Pareciera que el problema de identidad difusa de Jay Gatsby se incrementa colectivamente en todos los personajes. Finalmente, esta última versión fílmica trata de guiar más al espectador con la propia narración de Nick Carraway, en lugar de dejar que la cámara lo presente al espectador; además agrega canciones con sus respectivas letras en lugar de solo música instrumental como se da en la tercera versión fílmica. Pareciera que el uso de la palabra se hace cada vez más necesario en un mundo de individuos que se fragmentan o en un mundo de colectividades que necesitan comunicarse.

Otro aspecto importante es la tendencia a la interculturalidad y a la convergencia que se observa en la última versión fílmica, como característica propia del siglo XXI. Esta última versión es una producción compartida, es decir, americana-australiana, tanto en actuación como en producción. Las nacionalidades convergen, así como los conocimientos, pues el director del film es también el productor y el guionista. La música de esta última versión fílmica

mezcla tonadas e instrumentos diferentes tanto antiguos como contemporáneos para unir el pasado al presente.

Como lo dijo George Bluestone, estamos atrapados en un perpetuo presente permeado por el pasado (en Corrigan, ed., 246). Precisamente una de las frases más memorables de la novela de Fitzgerald es cuando Gatsby exclama incrédulo: “No se puede repetir el pasado, por supuesto que sí” (116). Se destaca entonces que con las “traducciones” fílmicas de la novela *El Gran Gatsby* se han retomado, frases, imágenes y episodios de un pasado histórico y literario para convertirlos en producciones artísticas, pero a la vez de consumo masivo, es decir, muestras vivientes de la cultura popular. Por ende, se han cruzado fronteras literarias para explorar más el campo fílmico. *El Gran Gatsby* de los años veinte se ha proyectado tanto en la década de los años setenta así como en el siglo XXI. La famosa novela de Scott Fitzgerald se modifica y adapta con el tiempo, según los cambios y perspectivas sociales, pero preserva la preocupación del autor hacia la corrupción y la indiferencia humana en un mundo material y superficial. Cruzando fronteras textuales y temporales, *El Gran Gatsby* se hace contemporáneo, cercano y actual.

Bibliografía

- Aycock, Wendell y Michael Schoenecke, editores. *Film and Literature: A Comparative Approach to Adaptation*. Texas Tech UP, 1988.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist, traducido por Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, 1992.

- . *Problems of Dostoevsky Poetics*. Traducido por Caryl Emerson. University of Minnesota Press, 1984.
- Bevilacqua, Winifred Farrant. "... and the long secret extravaganza was played out': *The Great Gatsby* and Carnival in a Bakhtinian Perspective". *Connotations*, vol. 13. 1-2 (2003/2004), 112-129.
- Corrigan, Timothy, editor. *Film and Literature*. 2nd ed. Routledge, 2012.
- Costanzo Cahir, Linda. *Literature into Film: Theory and Practical Approaches*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006.
- Eagleton, Terry. *How to Read Literature*. Yale UP, 2013.
- Fitzgerald, F. Scott. *The Great Gatsby*. Scribner Paperback Fiction, 1995.
- Griswold, Wendy. *Cultures and Societies in a Changing World*. SAGE Publications, 2013.
- Grossberg, Lawrence, *et al.*, editores. *Cultural Studies*. Routledge, 1992.
- Hirschkop, Ken y David Shepherd, editores. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester UP, 1989.
- Magistrale, Tony. "A Modest Letter in Response to *The Great Gatsby*, Bakhtin's Carnival, and Professor Bevilacqua." *Connotations*, ol.15.1-3 (2005/2006), pp. 167-170.
- McGowan, Philip. "The American Carnival of *The Great Gatsby*." *Connotations*, vol.15. 1-3 (2005/2006), pp.143-158.
- Mitchell, William. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations*. University of Chicago Press, 1994.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Routledge, 1995.
- **Cortos en internet de las dos producciones fílmicas citadas en este artículo son parte de esta bibliografía y se encuentran en "One of Gatsby's Parties. avi", <https://www.youtube.com/watch?v=DQwN1yAoquQ>