

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
S. U. A.

NOTHING Y DOPING: DOS NOVELAS EN DIALOGO



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA

TESINA QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS INGLESAS
PRESENTA : MARIA DEL CARMEN FERNANDEZ DAVILA

1 9 8 3



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

C O N T E N I D O

	Pág.
Introducción.	3
Henry Green y la tradición literaria.	6
La teoría literaria de Green: ¿Hacia nuevas posibilidades de expresión en la novela?	10
Las descripciones de <u>Nothing</u> y de <u>Dotting</u> .	21
Los diálogos de <u>Nothing</u> y de <u>Dotting</u> .	28
Conclusiones.	39
Notas.	45
Bibliografía.	47

INTRODUCCION

Las dos últimas novelas de Henry Green, Nothing, publicada en 1950 y Dotting, publicada en 1952, son probablemente las dos obras del autor que más polémica han causado entre la crítica literaria. Son también las que mayor interés despertaron en la autora del presente ensayo porque muestran claramente el intento de Green por renovar los recursos técnicos de la novela y porque ofrecen nuevas posibilidades de expresión que ponen en duda la eficacia y la vigencia de la estructura tradicional de la novela. La incógnita que surge con frecuencia entre los críticos en torno a estas dos novelas de Green podría resumirse en los siguientes términos: ¿qué tan apropiada y efectiva resulta su técnica al escribir estas novelas en forma de diálogo? ¿qué tanto se pueden restringir las descripciones y los comentarios omniscientes sin menoscabo de la verosimilitud de la novela?

Para contestar estas incógnitas me he limitado a los términos usados por Henry Green en sus ensayos teóricos escritos para justificar su enfoque novelístico. Es decir, sus artículos que aparecieron publicados entre 1950 y 1951 sobre la comunicación entre el novelista y sus lectores, en los que explicó el papel que desempeña el diálogo como recurso literario capaz de inyectarle vitalidad al arte de la novela.

El enfoque metodológico que he intentado llevar a cabo se basa en las características susceptibles de ser observadas objetivamente para estudiar los aspectos formales y estéticos de la obra. De esta manera pretendo evaluar sus méritos literarios con el objeto de averiguar en qué medida los planteamientos vertidos en la teoría de Green funcionan en la escritura de sus novelas.

He buscado describir la técnica un tanto radical del autor, así como las razones que tuvo para utilizarla y he tomado ejemplos de estas dos obras a manera de ilustración para que el lector pueda llegar a conclusiones propias. La razón de enfrentar teoría y práctica del escritor obedece a que las dos novelas aquí estudiadas fueron concebidas en la misma época que Green hizo públicas sus ideas y su declaración expresa de escribir alguna obra que las pusiera en práctica. Además de que después de 30 años de escritas, Nothing y Dotting siguen siendo dos obras complejas e incluso novedosas por las posibilidades que plantean.

• NOTHING Y DOTING : DOS NOVELAS EN DIALOGO

Henry Green y la Tradición Literaria

Es interesante notar cómo el principio del siglo XX coincide con el surgimiento, en la cultura inglesa y norteamericana de un fenómeno tan complejo y variado como es el vanguardismo (1). Aunque la opinión de críticos y estudiosos de la Historia de la Literatura difiere marcadamente en cuanto a la posible fecha de su gestación y algunos sugieren que puede haber sido las últimas décadas del siglo XIX, siguiendo muy de cerca los logros de los simbolistas franceses (Flaubert y Baudelaire principalmente), otros proponen fechas más específicas, como Roland Barthes que la sitúa alrededor del año 1850. Pero si no hay una gran coincidencia de opinión respecto a sus orígenes, sí la hay respecto al momento de sus mayores logros: las primeras décadas del siglo XX. (2)

El movimiento surge en un período de profundos cambios sociales, de una revalorización intelectual y una gran cantidad de descubrimientos efectuados en todos los ámbitos del conocimiento, incluyendo el del arte. La consciencia de participación en esta transición tan marcada se refleja tanto en los comentarios de autores como D.H. Lawrence y Virginia Woolf, (3), como en la insatisfacción con el pasado artístico que se evidencia en uno de los elementos cruciales del vanguardismo: el elemento de discontinuidad o de ruptura que tiene eco en una consciencia literaria que determina la continua búsqueda por un estilo propio en el ámbito de lo puramente plástico.

Las principales características de este complejo movimiento literario que en mayor o menor grado determinan la técnica y los temas de los autores vanguardistas son las siguientes: El vanguardismo muestra un giro en el arte que va del realismo hacia el estilo y la técnica y hacia lo no-representativo. La experimentación o la novedad en la forma es determinante:

The New had always played some part in aesthetic appreciation ... but newness now became essential. (4)

La nueva noción del tiempo que surge a partir de las ideas de Bergson o de W. James, rompe con la concepción del tiempo como secuencia lineal y se traduce en un manejo del tiempo como duración, con referencias cruzadas hacia atrás y hacia adelante en el lance de la acción (como en la obra de Proust). La noción de la multiplicidad de la consciencia que surge a partir de los estudios de Freud, se traduce en nuevas técnicas como la del monólogo interior o el stream of consciousness como en las obras de Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, y disminuye la importancia de los eventos "exteriores" en la estructura de la novela, con la consiguiente pérdida de la objetividad del artista que se vuelca hacia su interior. De aquí el surgimiento del sentimiento de soledad y angustia de muchas obras de la época, así como de lo absurdo y lo fantasmagórico (como en la obra de Kafka).

No todos los autores llamados vanguardistas dirigieron sus experimentos hacia estos campos. Algunos de ellos se con-

cretaron en uno solo mientras que otros experimentaban también en los campos de la perspectiva, del lenguaje o del papel del narrador, como lo reflejan las obras de Joseph Conrad, Virginia Woolf o Faulkner, entre otros.

Hubo un novelista que inició su carrera literaria precisamente en el momento en que el arte de la novela sufría esta transformación radical y cuya originalidad (5) no puede escapar a nuestra atención: Henry Green (1905 - 1973). A Henry Green es difícil ubicarlo dentro de alguna tradición literaria específica, aunque hay quienes encuentran ciertas afinidades entre sus primeras obras (Blindness 1926, Living 1929, Party Going 1939) y las de los vanguardistas de la generación que precedió a la suya como Faulkner, Joyce y V. Woolf, por la fuerza evocativa de sus imágenes, por la forma como usaba en su prosa una sintaxis flexible y rebuscada que le permitía darle un carácter novedoso y original, o por el valor estético que encontraba en la ambigüedad. El mismo reconoce cierta influencia en su estilo de Travels in Arabia Deserta (1888) de Charles M. Doughty (un escritor de libros de viajes), sobre todo en lo que respecta a la violentación de la sintaxis inglesa y a la creación de una prosa difusa y evocativa. A pesar de esas afinidades, en la obra de Green se advierte un autor original y diferente. Sobresale también entre los novelistas de su generación y entre los que le han sucedido por haber buscado caminos diferentes en el campo de la narrativa. Tal vez el que sus obras no hayan tenido el impacto que se podría esperar se deba precisamente al hecho de que no pertenezca a ninguna

escuela literaria y de que no haya (todavía) ningún grupo que siga sus teorías y su estilo. Aunque es posible encontrar cierta coincidencia de pensamientos entre sus teorías y las del movimiento llamado nouveau roman que surge muy posteriormente. Por otra parte, sus novelas han sido objeto de estudios muy serios y ha sido considerado como "The best English novelist alive". (6)

Pero ¿en qué aspecto puede considerársele a Henry Green diferente a los demás novelistas? En general Green difería de los escritores vanguardistas principalmente en el objeto de su experimentación. Green no se interesó específicamente en penetrar al mundo psicológico de los personajes ni de experimentar con el tiempo subjetivo. Green experimentaba con las diferentes posibilidades del punto de vista así como con la voz narrativa. Basándose en su experiencia personal y en su agudo sentido de observación, Green desarrolló una teoría que implicaba lo que él llamó el acercamiento oblicuo y que puede detectarse en todas sus novelas. En la última parte de su carrera como novelista tomó una posición más radical aún. Green trató de lograr una comunicación más directa entre el novelista y su lector mediante un lenguaje descriptivo limitado y dándole al recurso del diálogo el papel primordial en la narrativa. Son precisamente las dos últimas novelas del autor, Nothing y Dotting, las que pueden resultar más útiles para arrojar mayor luz sobre el problema de su originalidad ya que ambas fueron escritas con plena conciencia de la innovación que el escritor deseaba llevar a cabo con la voz del narrador y con la de los personajes, buscando una mayor objetividad.

La teoría literaria de Green: ¿Hacia nuevas posibilidades de expresión en la novela?

Al leer detenidamente las novelas de Green es posible notar la evolución que sigue su narrativa. La primera parte de su obra muestra el afán de búsqueda del artista: En Blindness Green experimentó con la percepción sensorial, en Living, con la adaptación de un modo de ser y de hablar a una técnica narrativa, en Party Going, con el uso del montage y de la novela "abstracta". En ellas, así como en sus obras posteriores, Green llevó a cabo en mayor o menor intensidad sus experimentos con el manejo del punto de vista narrativo. Es interesante notar también que el diálogo y la descripción directa fueron dos de los recursos de su técnica que constantemente modificó a lo largo de su carrera. Green trataba de guardar un equilibrio entre la cantidad de descripciones directas y de diálogos según los problemas que cada una de sus novelas presentaba y que, por lo tanto, requerían de diferentes soluciones. Y en todas ellas parece haber cedido de una manera intuitiva a adoptar el método de presentación más adecuado para extraer los valores potenciales de su material. De hecho, en un principio pensaba que el uso de la descripción directa era lo más adecuado para crear ambientes y establecer escenas. En Living, en sus escenas de la fundición y de la estación de ferrocarril, Green había mostrado que las descripciones son útiles algunas veces para situar la imaginación del lector dentro del ambiente que intentaba evocar. Para su sexta novela, Back, escribió algunas

descripciones plenas de imágenes sensoriales. Otras veces prefería usar bloques alternados de descripciones y de diálogos, como en Loving. Concluding, escrita justamente antes de Nothing y de Dotting, contiene varios ejemplos de los mejores pasajes descriptivos del autor. Pero fue al final de su carrera como novelista cuando decidió, conscientemente, restringir al mínimo el uso de las descripciones para concentrarse en los diálogos entre sus personajes y con ello ofrecer una visión más objetiva y una mayor posibilidad de penetración.

Nothing y Dotting marcan un giro deliberado del autor para dirigir sus experimentos en la novela más marcadamente hacia el campo de la voz. Los cuatro artículos del autor que aparecieron publicados entre 1950 y 1951 explican el porqué de esta decisión. Sin embargo, deben leerse con gran cuidado para poder desentrañar el significado exacto de los términos por él empleados ya que sus ideas a veces están un poco veladas o parecen repetitivas. En ocasiones incluso parece contradecirse. Tal vez el autor estaba llevando a la práctica sus teorías sobre la oblicuidad y el valor de la ambigüedad del lenguaje fuera del campo novelístico hacia sus propios ensayos teóricos.

En los dos primeros, Green propone como principales objetivos del novelista el inspirar un acto consciente de la imaginación del lector y crear vida por medio de la obra de arte (vida de carácter abstracto) a través de la comunicación que se establece entre el escritor y el lector; y aclara los términos en los que puede lograrlo. Basado en sus ideas de que

en la actualidad la comunicación entre los seres humanos ha venido a llevarse a cabo casi exclusivamente por medio del diálogo (un diálogo activo, que presupone que los interlocutores logren llegar a un entendimiento sin la necesidad de una gran cantidad de explicaciones), Green propone que el medio de comunicación entre el escritor y el lector sea también el diálogo: Sin embargo (y aunque posteriormente escribió obras de teatro), excluye los diálogos de las obras teatrales por implicar dos interferencias en esta comunicación: la interpretación del actor y la del director. El diálogo en la novela sería la mejor forma de comunicarse "directamente", es decir, sin interferencias, con la imaginación de sus lectores.

Green hace notar que los diálogos que logren esta comunicación deben ser diálogos "no representativos" y los define como diálogos que no parezcan una grabación exacta de una conversación (diálogos de este tipo tomarían demasiado tiempo en una novela y restarían amenidad a la lectura), ya que para "crear vida" se requiere de la flexibilidad que ofrece la ambigüedad:

For if you want to create life the one way not to set about it is by explanation. No, it is in the various ways the same thing can be put that lies the power and wonder of dialogue, the glory of the language ... dialogue should not be capable of only one meaning, or mood ... (7)

También hace notar que los diálogos deberán ser presentados en un dialecto que sea del conocimiento de la experien-

cia colectiva de los lectores; lo que significa que el diálogo escrito de las novelas de Green sería resultado de un cuidadoso trabajo de selección.

Green explica cómo en el pasado el novelista omnisciente, en su afán por explicar los diálogos al lector y de proveerlo con mayor información, detiene la acción de los personajes como si fuera un coro griego que explica el sentido de las acciones. Es decir, habla abiertamente de narrador a lector, inhibiendo el efecto "mágico" que se debe crear entre ellos. El autor se rehúsa a discutir si este método ha sido exitoso en el pasado. Declara que ha llegado el momento del cambio y se dispone a explicar sus teorías sobre cómo en la realidad las personas llegan a adquirir el conocimiento (la experiencia) sobre los demás y sobre la vida misma: raramente mediante explicaciones racionales; más bien observando actuar a las otras personas después de que han hablado, es decir, en una forma oblicua:

For how do we, each one of us, find out anything in the lives we each lead? Very little by reading, still less by what we are told. We get experience, which is as much knowledge as we shall ever have, by watching the way people around us behave, after they have spoken ... in other words, we seldom learn directly; except in disaster, life is oblique in its impact on people. (8)

Por esta razón Green desea comunicarse con el lector al mismo tiempo en forma directa (sin interferencias) y en forma oblicua en tanto que desea situarlo en la misma perspectiva

que las personas obtienen la experiencia en la realidad. De lo anterior se puede inferir que Green busca comunicar al lector lo que desea decir sobre sus personajes, sin decírsele abiertamente sino tratando de hacer actuar y hablar a sus personajes para que el lector se forme sus propios juicios tal y como lo haría en la vida real. La incógnita que surge para Green entonces es: ¿qué debe hacer el novelista para comunicarse en forma oblicua con el lector y al mismo tiempo mantener su interés y despertar su imaginación? Es precisamente en este punto donde Green propone un cambio radical en el arte de la novela con respecto a los usos que el novelista debe hacer del diálogo y de la descripción directa ("aquella que no proviene de la boca de los personajes"):

For a long time I thought this (the imagination) was best lit by very carefully arranged passages of description. But if I have come to hold as I do now, that we learn almost everything in life from what is done after a great deal of talk, then it follows that I am beginning to have my doubts about the uses of description. No; communication between the novelist and his reader will tend to be more and more by dialogue, until in a few years' time someone will think up something better. (9)

El predominio que Green otorga al recurso del diálogo en la novela significa limitar el uso de la descripción directa, así como de todo tipo de comentarios provenientes de

la voz del narrador, como interpretar, juzgar, o hacer generalizaciones; permitiendo únicamente las direcciones necesarias para crear el ambiente adecuado y situar las escenas. De esta manera intentaba sujetarse solamente a aquellos diálogos o descripciones que parecieran emanar de la voz o de las acciones de los personajes. Su afán era evitar, en lo posible, las intromisiones del narrador (10) omnisciente que incursiona en la psicología de los personajes para comunicarse con el lector.

Es indudable que esta teoría presupone un lector experimentado y capaz de proveerse de la información necesaria (que no le es provista de una manera directa) por medio de un trabajo de "decodificación", un lector capaz de responder a una obra de arte más exigente y difícil. Por otra parte, este método hace la tarea del novelista también más difícil pero fascinante: "to write entirely by unspoken dialogue". La fascinación que esta tarea despierta en Green el novelista es evidente:

... what I should like to read and what I am trying to write now, is a novel with an absolute minimum of descriptive passages in it, or even of directions to the reader ... and yet narrative consisting almost entirely of dialogue sufficiently alive to create life in the reader. (11)

En su ensayo del 15 de marzo de 1951, Green amplía ciertos puntos tocados en sus primeros ensayos. En él enfatiza que el futuro de la novela descansa en el diálogo. Ilustra

su teoría describiendo (según sus palabras "contra sus principios") directamente de narrador a lector las implicaciones de un incidente observado por él en la vida real: en una ocasión que se encontraba en la parte superior de un autobús detenido en un cruce congestionado por el tráfico, en la esquina de Hyde Park frente al hospital St. George, en Londres, dos mujeres se saludaban haciéndose señas con pañuelos. Una saludaba desde el camión dando miradas a su alrededor con cierto embarazo. La otra la saludaba desde un cuarto en un segundo piso del hospital. El congestionamiento de tráfico detuvo el autobús por mucho más tiempo del esperado y empezó a hacer la situación un poco bochornosa para la pasajera. La intensidad del saludo fue disminuyendo paulatinamente hasta que finalmente el autobús logró avanzar y las dos mujeres intercambiaron un último saludo. Green propone este incidente como un ejemplo ideal para ilustrar cómo un mismo mensaje puede desgastarse de acuerdo con las circunstancias y cómo un novelista puede usar situaciones semejantes para describir de una manera implícita lo que ocurre entre sus personajes. Con esto Green recuerda al lector que lo importante no es el tema sino cómo se lleve a cabo la comunicación entre los caracteres y entre novelista y lector. Para Green el incidente anterior, no obstante su carácter trivial, poseía la esencia de la comunicación: el entendimiento entre dos personas sin la necesidad de la palabra, y que puede deteriorarse o cobrar renovada insistencia, o incluso sufrir interferencias.

Por otra parte, Green retoma el tema de la ambigüedad de las palabras con mayor énfasis en este ensayo. Insiste en

que las palabras fuera de su contexto no tienen significado preciso y que es el contexto lo que les da su significado y por lo tanto el primer acto deliberado del escritor para comunicarse con el lector. Debe notarse que no se trata aquí del término contexto desde el punto de vista lingüístico, entendido como la relación que guardan las palabras con el resto de la oración o de la composición y mediante la cual adquieren su significado. Green define el contexto como la forma en que el escritor coloca a sus personajes en las diferentes escenas de su libro; el cómo y dónde presenta a sus personajes en la narrativa, su empleo del lenguaje y la superposición de escenas (que emplea específicamente para lograr "substancia y profundidad"). De esta manera el contexto viene a estar conformado por el tejido mismo de la narración, por el orden de composición de la novela. El contexto en la obra de Green debe comunicar a los lectores lo que está "vivo" en la obra, y eso que está vivo es lo que los lectores comparten aunque sea de muy diferentes maneras. Green procede entonces a presentar una segunda versión de la misma historia pero en forma de diálogo: en forma oblicua para el lector. Sin embargo, los personajes le parecen superficiales al autor. Finalmente, al presentar su tercer ejemplo también en forma oblicua pero con la ayuda del contexto logra crear personajes más "vivos" para el lector.

Su ensayo fechado el 23 de agosto de 1951, es muy representativo de Green. En él se relatan tres pequeños incidentes que sirven para comunicar al lector de una manera oblicua algunos puntos de interés con respecto a la narrativa.

El primero de ellos, "A Fire", relata un pequeño incendio en una taberna. Lo importante de este pequeño relato es el ejemplo de porqué un autor no puede usar mucho material que requiera de grandes explicaciones. El segundo, "The Price of Meat", relata una ocasión en que un carnicero acaparó la atención de toda la concurrencia de una taberna, informando sobre los cambios habidos en los precios de la carne. Esta pequeña historia ilustra los requerimientos que Green considera que una obra debe poseer para interesar al lector: que llame su atención, que mantenga despierto su interés y le proporcione diversión. El tercero, "A Flood", relata una ocasión en que se inundó la misma taberna y cómo todas las personas, sin ponerse de acuerdo, se vieron unidas en el pasatiempo común de observar las reacciones de los parroquianos que entraban y se encontraban de golpe con la pequeña inundación: una comunión entre personas perfectamente extrañas entre sí. Una característica común a estos relatos es el aparente enfoque de Green sobre el comportamiento y los eventos "exteriores" (aunque evitando las descripciones directas sobre la apariencia física de los personajes por considerarla restrictiva, ya que conduce a problemas de disparidad de gustos personales). En ellos el autor, a diferencia de muchos de los escritores vanguardistas, evita penetrar al mundo psicológico de los protagonistas. Joyce, por ejemplo, había enfatizado la diferencia entre el flujo de consciencia del individuo con el gesto público en Ulysses para mostrar la inevitable soledad del hombre. El mismo Green había jugado un poco con esta técnica en algunas de sus obras anteriores, como Caught, donde se llega a conocer a los personajes tanto a

través de sus conversaciones como a través de sus pensamientos, sus recuerdos y sus temores; es decir, a través de su vida interior. En estos relatos Green solamente presenta el gesto público, como son las conversaciones, los gestos y las expresiones. Green no provee al lector con el flujo de consciencia de los protagonistas porque desea que sea el mismo lector quien participe en su creación, estableciendo de esta manera una relación diferente entre el escritor, el texto y el lector.

Finalmente, el autor termina por comentar sobre la necesidad del sentido del humor y el sentido de lo ridículo en sus novelas; temas que también toca en una entrevista con Terry Southern posteriormente. En esta ocasión señala al elemento humorístico como fundamental para despertar y mantener el interés en sus obras, así como para "relajar" al lector y poder comunicarse con él más fácilmente. De hecho Green pensaba que nunca había suficiente de este elemento en sus novelas y excluía lo puramente trágico o el desastre como los medios "modernos" adecuados para establecer una comunicación con el lector.

De esta manera, al subordinar el papel de la descripción directa y de los comentarios omniscientes al del diálogo para lograr una mayor objetividad de presentación, (12) Green rompía con la forma de exposición tradicional del narrador omnisciente. Aunque también difería de otros métodos expositivos de sus contemporáneos como el del personaje-narrador empleado por Elizabeth Bowen, que proporciona al lector la psicología de cuando menos uno de los personajes. También difería de los personajes que aun cuando expresan sus pensa-

mientos en forma de diálogo para facilitarle información al lector, como en las novelas de Ivy Compton Burnett, (13) la voz de los personajes resulta tan rígida y literaria como si proviniera de una voz omnisciente. No es sino hasta los años 60's, con el surgimiento del nouveau roman en Francia, cuando otros novelistas parecen compartir la desconfianza de Henry Green por el narrador omnisciente y del análisis psicológico. Resulta interesante encontrar ciertas afinidades entre las posibilidades que ofrecen sus dos últimas novelas, Nothing y Dotting, con los postulados de Natalie Sarraute respecto al papel del lector como parte activa que deberá recrear los movimientos interiores de los personajes de la novela.

Green buscaba un diálogo oblicuo y dinámico capaz de evocar la vida interior de los personajes. Buscaba despertar la imaginación consciente del lector y para ello requería de una prosa muy personal que diera al lector la impresión de poder haber sido creada por él mismo. Buscaba un diálogo que significara algo diferente para cada lector. Estos serían los elementos básicos de su narrativa, una narrativa que a pesar de su carácter abstracto se basaba en la realidad y compartía algunas de sus características:

Narrative prose in future must be as diffuse and variously interpretable as life itself. (14)

Es decir, Green establece una relación entre la vida que se crea entre el novelista y el lector y la vida real, como él la ha aprendido según su experiencia y sus observaciones personales: su teoría literaria es el producto de su visión y de su apreciación de la realidad.

Las descripciones de Nothing y de Doting

Un método práctico para comprender las teorías de Henry Green puede ser la comparación de sus declaraciones con sus novelas. De esta manera se puede observar con mayor claridad el alcance de sus afirmaciones en contexto.

Tanto Nothing como Doting tratan acerca de la vida de personas típicas (sin ser precisamente tipos) de la clase media alta de Inglaterra a las que les ocurren cosas como las que se pueden dar diariamente en la vida real. Incluso podría parecer que giran alrededor de incidentes demasiado triviales. Pero el mismo Green explica a través de uno de sus personajes en Doting el porqué de dar tal importancia a las pequeñas banalidades de la vida diaria:

Everything has supreme importance, if it happens. (15)

Nothing muestra cómo una pareja de edad madura, John Pomfret y Jane Weatherby, que estuvieron apasionadamente enamorados 20 años antes, dejaron pasar el tiempo en términos meramente amistosos y un día, a causa de las relaciones entre sus dos hijos, finalmente deciden casarse. Su compromiso

matrimonial resulta casi una conclusión inesperada en la novela; e irónicamente para llegar a ella primero destruyen el frágil compromiso matrimonial entre sus dos hijos, Mary Pomfret y Philip Weatherby.

Doting presenta una pareja también de edad madura que después de 18 años de matrimonio empieza a tener un interés sexual fuera del lazo conyugal, aunque ninguno de los dos se decide a llegar más allá de pequeñas e incipientes infidelidades y cómo, por la misma causa, sus relaciones con las pocas personas a su alrededor se empiezan a ver alteradas.

Ambas novelas parecen no tener nada particularmente especial en su temática. Sus personajes son seres normales que viven situaciones frecuentes de la vida real y que tienen conversaciones comunes y corrientes. En realidad, el tema no es tan importante como la aguda manera como Green reporta lo que ocurre. Giorgio Melchiori ha encontrado en las descripciones de Green una cualidad muy especial que consiste en mantenerse en la línea justa entre lo trivial y lo poético. Por ejemplo, el autor logra ciertos tonos de parodia mediante descripciones hiperbólicas de cosas que a primera vista parecen no tener ninguna trascendencia. Cosas triviales como la descripción del momento en que Jane Weatherby, en Nothing, abraza a Mary Pomfret al enterarse de su compromiso con su hijo, durante la fiesta de 21 años:

Tears stood in many eyes. Some men even cheered discreetly. And when Jane came to their table she

folded Mary Pomfret into so wonderful an embrace while the child half rose from her chair to greet it that not only was the girl's hair not touched or disarranged in this envelopment, but as Mrs. Weatherby took the young lady to her heart it must have seemed to most the finest thing they had ever seen, the epitome of how such moments should be, perfection in other words, the acme of manners, and memorable as being the flower, the blossoming of grace and their generation's ultimate instinct of how one should ideally behave. (16)

Se debe notar que las actitudes de los personajes, ya exageradas dentro de los códigos de comportamiento del resto de la obra, son comunicados al lector con calificativos como: "so wonderful an embrace", "the finest thing", que denotan un sobretono de burla, que delata la presencia de un narrador sarcástico.

El autor demuestra su habilidad en el manejo del lenguaje al hacer cambiar el tono de las descripciones de acuerdo con la escena o con la situación. Por ejemplo, la descripción hiperbólica del salón de hotel donde se celebrará la fiesta de 21 años de Philip Weatherby que sirve de marco para la entrada de Jane Weatherby en Nothing, denota un tono de grandiosidad hasta la exageración:

Standing prepared, empty, curtained, shuttered, tall mirrors facing across laid tables crowned by napkins, with space rocketing transparence from one glass silvered surface to the other, supporting walls covered in olive coloured silk, chandeliers repeated to a thousand thousand profiles to be lost in olive grey depths as quiet as this room's untenanted attention ...(17)

que es muy diferente del tono sensual de la descripción al inicio de noting, en el club nocturno donde los Middleton cenan con Annabel Paynton y que sirve de marco para el "flechazo" amoroso de Arthur Middleton:

For the lady had begun to dance.
 All she wore was a blue sequin on the point of each breast and a few more to cover her sex. As she swayed those hips, sequins caught the light to strike off in a blaze of royal blue while the skin stayed moonlit and the palm of her two hands, daubed probably with a darker pigment, made a deeper shadow above raised arms, of a red so harsh it was almost black in that space through which she waved her opened fingers in figure of eights before the cut jet of two staring eyes. Mr. Middleton did not seem able to leave Miss Paynton be. (18)

En el primer párrafo, el tono de "majestuosidad" es evocado por la selección de ciertas palabras como las mesas "coronadas" por servilletas y las superficies "plateadas". La sensación de grandiosidad hasta la exageración es lograda mediante imágenes de espacio como "la transparencia del espacio que asciende", los candelabros que se repiten en miles de perfiles en los espejos, los cuales poseen también la capacidad de multiplicar las profundidades gris olivo y el silencio. En el segundo, curiosamente todo en la descripción de la bailarina (el color, los movimientos, los efectos de luz y sombra) apunta a poner de relieve el elemento sensual en la personalidad de Arthur Middleton. La asociación es posible debido a la selección de palabras: "darker pigment",

"deeper shadow", "a red so harsh", "cut jet", que evocan la idea de fuerza y dureza. Así, mediante un recurso el lector obtiene información acerca de la personalidad de un personaje a través de la descripción detallada de la apariencia de otro.

También es muy significativo que el autor, a diferencia de muchos otros novelistas de su generación y de la generación anterior, evita las descripciones psicológicas. En vez de ello maneja gestos, actitudes y maneras de ser (como la forma en que Jane Weatherby en Nothing ofrece su mejilla al saludar a sus diferentes amigos) que psicológicamente corresponden a estados de ánimo, costumbres o características personales. El papel del lector consiste entonces en identificar esos gestos y actitudes de los personajes, "decodificarlos" en cierta manera para proveerse la información que de otra manera no puede obtener.

Cabe hacer notar que las descripciones en estas dos obras, por breves y poco frecuentes que sean, resultan indispensables para la creación de la atmósfera y el contexto. Aún un escritor como Green que deseaba prescindir de las intrusiones del narrador, les confirió una posición muy importante en el diseño de las obras, ya que las descripciones más largas de Nothing y de Dotting son precisamente las que enmarcan o contrastan escenas clave de las novelas, como las descripciones al principio de Nothing y en la misma obra, la descripción del salón de fiestas; así como las dos descripciones que abren y cierran Dotting.

Por otra parte, ambas novelas contienen algunos pasajes que hacen preguntarse al lector hasta qué punto deseaba Green llevar a cabo su decisión de ocultar la voz del narrador. Ya que a lo largo de estos textos resaltan algunos comentarios editoriales, generalmente colocados al final de los capítulos de ambas novelas, que se hallan en discrepancia con el contexto de la obra y que sobresalen por su tono irónico, llamando la atención del lector más de lo que sería necesario para una simple dirección de escena, como:

When they came home, it was plain the two of them had had, on the whole, a very pleasant evening. (19)

(después de que los personajes estuvieron discutiendo), o también:

The next day they all went on very much the same. (20)

Estos párrafos hacen dudar al lector si efectivamente Green deseaba hacer pasar desapercibido al narrador; o si, más que eso, como Terry Southern plantea en su entrevista, el autor en determinados momentos provoca cierta irritación en el lector causada por estas intromisiones, para que sea el lector mismo quien conscientemente busque olvidarse de un narrador que se entromete entre él y el texto:

The reader does not simply forget that there is an author behind the words, but because of some annoyance over a seeming "discrepancy" in the story must, in fact, remind himself that there is one. This reminding is accompanied by an irritation with the author because of

these apparent oversights on his part, and his "failings" to see the particular significance of certain happenings. The irritation gives way then to a feeling of pleasure and superiority in that he, the reader, sees more in the situation than the author does - so that all of this now belongs to him. And the author is dismissed, even perhaps with a slight contempt - and only the work remains, alone now with this reader who has had to take over. (21)

Es decir, el lector se ve forzado a ir más allá del tema contenido en la novela para penetrar en la forma y tomar parte en el proceso de creación. Con esto Green parece llamar la atención hacia la novela como arte y parece enfatizar su carácter ilusorio en oposición a la realidad. Nothing y Doting no reportan la realidad al lector, sino que crean su propia realidad. Esta parece también ser la razón de que las partes de las novelas que no están en forma de diálogo fueron escritas con un lenguaje cuidadosamente seleccionado, y la mayor parte de los comentarios que el autor realiza, los lleva a cabo en forma oblicua, mediante la sugerencia, la metáfora, o el simbolismo y la alusión. Todos ellos, son recursos que pertenecen al campo de la poesía. Además, el carácter evocativo tan intenso de su prosa le confiere la cualidad de despertar la imaginación de los diferentes lectores y en diferente forma en cada lector.

Los diálogos de Nothing y de Doting

Como resultado de reducir la cantidad de descripciones directas y de conferir muchas de sus funciones al diálogo, la variedad de usos que se confiere a este segundo recurso es inmensa. Por ejemplo, Green usa el diálogo con fines narrativos al grado de que la acción de las novelas descansa en gran medida en los diálogos. También evita los resúmenes más tradicionales y en su lugar emplea parlamentos que ponen al tanto al lector de los cambios en el argumento de la novela, como las escenas en que varios personajes comentan sobre el anillo de compromiso que Mary Pomfret recibe en Nothing. Los diálogos de Henry Green desempeñan un papel muy importante en la creación de los personajes. Aunque el autor describe algunas de las características físicas de los protagonistas y de sus reacciones (la belleza y la edad de Liz Jennings, las manos de Jane Weatherby y sus ojos), realmente es a través del diálogo como el lector descubre la verdadera naturaleza de personajes e incidentes. Algunos diálogos sirven simplemente para presentar a los personajes, como ocurre con la conversación entre los Middleton y Annabel Paynton, al inicio de Doting. La personalidad de Arthur, Diana, Peter y Annabel se presenta cuidadosamente a través de esta confrontación de conversaciones:

"Oh really Mother, would you please mind not being so insane!"

"I know Peter, I know," she apologized. "Arthur, were you as difficult at his age?"

"What's that?" he asked. "Just for the minute I happened to be thinking of all the papers I'd brought back in my case from the office."

"Poor darling", his wife cooed, in a genuinely soothing voice, while Miss Paynton was continuing to Peter, "Terry's really rather sweet on the whole. He writes" The boy gave a scared, hoarse laugh.

"Old Shone? he cried. "Why, he's only the best half back we've had in fifteen years". (22)

Conversaciones como ésta donde el autor parece jugar especialmente con el punto de vista son particularmente difíciles para el lector, quien debe poner gran cuidado en su trabajo de asociación de formas de ser de las personas para poder identificar no sólo las actitudes, sino también la vida interior de los personajes de acuerdo con sus parlamentos.

Otros diálogos reflejan el valor estético que Green buscaba en la ambigüedad. Por ejemplo, con objeto de darle realismo a sus situaciones, Green emplea algunas veces diálogos engañosos; diálogos en los que la verdadera intención de los protagonistas se evade de lo que expresan o inclusive denotan justamente lo contrario. Esto es lo que ocurre en el diálogo entre Diana Middleton y su esposo, después de que ella notó el especial interés con que su marido estuvo observando a la joven Annabel durante la cena:

"I'm so happy, dearest," she said.

"And so you ought", he answered.

"Just think of being her age again with this Terence Shone!"

"Questioned me if she should go on seeing him," he told her.

"Why didn't Ann ask me?" Diana wondered.

"Don't call her that. Annabel's the name."

"What Peter uses is good enough," the mother whispered.

"She doesn't like it."

"Who cares, darling?"

"Oh yes," he replied, mumbling agreement, "Who cares?"

"But I adore her," she went on. "The girl's fun, they laugh together."

Mr. Middleton went "mm ...mm".

"So good for Peter. And she's got no airs."

"Not a great deal to her," the man groaned.

Diana stirred. "I don't know how you can lie there and say that," she sleepily complained. "Why Annabel's sweet."

"I'll say," he agreed. (23)

Green comunica al lector la ambigüedad de situaciones que significan algo diferente para cada quien o son vistas por cada persona subjetivamente, también mediante diálogo. Por ejemplo, en Nothing cada quien da una versión diferente sobre la cantidad de alcohol que Liz Jennings ingirió durante una reunión previa. En otras ocasiones los diálogos esconden la existencia de un mensaje más complejo que el expresado por los interlocutores. Los personajes parecen estar hablando de algo, pero en realidad sus palabras evitan intencionalmente llegar a lo que es de verdadero interés para todos. Esto ocurre en la conversación entre Peter, Arthur y Diana Middleton en Dotting

al regreso de Peter del hospital. Diana no cesa de insinuar sus problemas con su esposo y tampoco quiere que él los olvide; pero obviamente desea que pasen desapercibidos para su hijo:

"I really think you might have put me in a private room."
 "Where was the money to come from?" his father asked.
 "There you go again, Arthur," Mrs. Middleton complained.
 "When Peter's all we have!" Then, in a sinister voice, she added "Now!"
 "Thirty guineas a week?" the husband queried.
 "Three days," she answered. "And how much in that time do you spend on gin?"
 "Oh come, Diana darling, you like your glass as well."
 "I need it," she replied, emphatically.
 "Yes, at least three people died," Peter interjected.
 "No, don't," was Mrs. Middleton's earnest plea.
 "What time of the day or night?" his father wanted to be told.
 "Usually it seemed about four or five in the morning."
 "But weren't you asleep then?"
 "God, you don't sleep in those places."
 "Curious," Mr. Middleton remarked "It always seems that resistance is lowest at that hour of the night."
 "And this time of year," his wife murmured. (24)

Este tipo de diálogos busca enfatizar la importancia de "what is left unsaid". En sus anteriores novelas como Loving o Party Going, "what is left unsaid" parece siempre más importante que lo que los personajes manifiestan en voz alta. En Dotting, el autor lleva este método hasta el extremo en la escena en el club nocturno cuando todos hablan al mismo tiempo de temas diferentes. Nadie parece seguir la conversación

del otro y, sin embargo, todos parecen participar de una especie de comunión de sentimientos y sensaciones causada por la excitación del momento:

"How have you been?" Miss Belaine enquired of Charles.
 "Are you all right?" the mother wished her son to tell her.
 "We shall never get a waiter!" Arthur wailed.
 "Steady the Buffs," Mr. Addinsell said. "Di, you'll feel a new woman once you've had a drink."
 "Who'll dance?" Miss Paynton demanded.
 "When does the wrestling start?" Peter wanted to be told.
 "This is a divine tune," Miss Belaine assured Addinsell at the same time.
 And Mrs. Middleton put her own view forward.
 "Why shouldn't we just leave?" She asked. (25)

Algunas veces la ausencia de explicaciones omniscientes frustra las expectativas del lector. Le hace sentir que no se le ha proporcionado la suficiente información para lograr una exacta reproducción mental de la situación, como quizás habría ocurrido en una novela de corte más tradicional. Pero es precisamente al no satisfacer estas expectativas como el autor busca que sus lectores participen imaginativamente. Cuando el narrador no describe lo que pasa por la mente de los personajes, el lector no puede saber cuáles son sus intenciones ni se explica por qué han actuado de determinada manera. Así, la reacción de Jane Weatherby en Nothing al encontrarse con su hijo Philip en Brighton poco después de haber hablado con Mary Pomfret, resulta completamente absurda para el lector y aparentemente también para su hijo:

"Why all the hurry though dear boy? Good God but you aren't now proposing to elope? With Mary? Oh my dear." She peered at him with her marvellous soft eyes as though he might be ill. "Please oh please don't do anything sudden darling, always such a mistake," she said. She laid a white fat hand on his forearm to restrain him. "If such happened I'd never be able to look poor John in the face after," she appealed, "Promise me! But you're wet," she cried, "you're soaked through." She moved her hand to his forehead. "It's burning!" she announced. "That's how it is then, you're in a high fever, don't know what you're doing, oh dear and in a hotel too. Did you see little Penelope?" "Who Mamma?". (26)

De esta manera el lector comparte la posición de un personaje más envuelto en la trama, que si bien no puede actuar, se ve en la necesidad de observar y juzgar para desentrañar el sentido de la historia. En realidad, uno de los papeles fundamentales de los diálogos de Green es el crear el efecto de oblicuidad necesario para lograr la perspectiva desde donde desea que el lector observe a los personajes. Especialmente en estas dos novelas es frecuente encontrar diálogos en los que los personajes intercambian preguntas simplemente, sin llegar a responderse directamente, como en el siguiente diálogo tomado de Nothing:

A few evenings later Mr. Pomfret said to his girl Mary:
 "Monkey I've been thinking things over and I should like you to go to Italy for a bit."
 "Italy Daddy? Whatever for?"
 "Wouldn't you care to travel then?"
 "Daddy, did Mrs. Weatherby also think of this?"
 "Good Lord no Mary. Whoever put it in your head?" (27)

Otra de las características más interesantes de los diálogos es su ambigüedad, tan susceptible de prestarse a malos entendidos. En los diálogos de Green los personajes se malentienden quizás con mayor frecuencia que en la vida real y parecen reflejar cierto deleite del autor al jugar con la gama de significados de las palabras, los diferentes tonos del lenguaje y con las expresiones, como ocurre con el diálogo entre Jane Weatherby y Richard Abbot con respecto a los posibles problemas de Philip Weatherby con las chicas; o el diálogo entre Jane Weatherby y Mary Pomfret en Brighton sobre la antigua amistad entre los padres de ésta última con la Sra. Weatherby.

Por otra parte, es muy significativo que el autor nunca lleve al extremo el tema principal de las novelas (el matrimonio, la infidelidad) y que sea siempre a través de los diálogos como el lector puede detectar las actitudes ligeras de los protagonistas y los diálogos en situaciones graciosas o ridículas la manera como el autor evita que se llegue a un extremo quizás catastrófico para alguno de los personajes. En estas dos obras Green hace uso del sentido del humor con mayor frecuencia que en la mayoría de sus novelas anteriores. La escena de la seducción frustrada de Annabel por Arthur Middleton en Doting es particularmente interesante debido a la comicidad con que está planteada y por la forma graciosa con que se rompe toda implicación seria. Si ambos hubieran sido efectivamente sorprendidos haciendo el amor en lugar de haber sido sorprendidos en una actitud tan ridícula, la novela cambiaría su tono:

Then, probably because he was uncomfortable, for by the looks of it he had too far to reach to get at her, he crooped the far hand under her legs to lift these over his knees. He drew them unresisting to him, but must have forgotten the trolley. For the slow sweep he was imposing on her legs engaged her feet with that trolley and the coffee pot came over on to both. "My dress!" she exclaimed in a loud, despairing voice. "Damn," he said.

The girl at once jumped to her feet. The trolley almost went into the fire and that coffee pot rolled off their laps on to the floor.

"Hot boiling water," she cried out.

"Oh God, and to think Mrs. Everett's gone home," he yelled.

They started together, fast, for the passage. Once outside, he shouted "in here" throwing open his and Diana's bedroom. There was a bathroom opened out of this, but, because the space was small, a basin with hot and cold water had been fitted by Diana's bed. It was to this that Miss Paynton ran. Turning the hot tap on, she zipped off her skirt, and stood with her fat legs starting out of lace knickers.

"Here, let me," he said, and knelt at her side. She picked the handkerchief out of his breast pocket, drenched it in that basin, and then, putting her hand inside the skirt she had discarded, she began to rub at the stain.

And it was at this moment Diana entered. (28)

El elemento cómico del pasaje anterior lo logra el autor superponiendo imágenes de las reacciones de los personajes que rompen las expectativas del lector sobre el comportamiento normal de los personajes. Expectativas que el lector se ha formado basándose en la parte previa de la novela y en su experiencia con novelas de argumento semejante.

Pero quizás una de las más interesantes habilidades del autor es su capacidad de reproducir en la forma escrita los diferentes registros del lenguaje, ya sea entre un obrero y un ejecutivo como en Living, o entre un sirviente y su patrón y aún entre los diferentes grados de autoridad entre los mismos sirvientes como en Loving. Sin embargo, nunca cae en simplificaciones banales. El autor lleva este método hasta un extremo tal como el de Party Going, donde dota a un personaje con la capacidad de manejar varias y muy diferentes formas de hablar. En Nothing y en Doting Green reproduce las sutilezas del lenguaje usado por diversas generaciones de una misma esfera social (la clase media alta de Inglaterra). Resulta interesante adivinar la edad de los interlocutores no sólo por el tema que tratan, sino por sus expresiones y modismos, como en el siguiente párrafo tomado de la misma escena en el centro nocturno al inicio de Doting:

"Old Shone?" he cried. "Why, he's only the best half back we've had in fifteen years."
 "But he does write poems all the same. Though I feel Terry rather lately's taken a wrong turning!"
 "Are you feeling all right?" the younger Middleton protested.
 "Here, have a glass of water, won't you? I mean, you must be having me on a bit..."
 "I really do think we ought to eat now, if we're to get home in anything like reasonable hours." (29)

También en la misma novela, Arthur Middleton emplea determinadas palabras únicamente cuando habla con su hijo adolescente.

Henry Green poseía una gran facilidad para captar la sintaxis real de las conversaciones, con sus ideas y oraciones repetitivas que dan vueltas y vueltas al desarrollarse en la mente de las personas. Por esto, muchos de sus diálogos parecen repe-

titivos y aparentemente sin ningún desarrollo; pero sucede que las conversaciones en la vida real son así. En Nothing son frecuentes las conversaciones de este tipo entre Jane Weatherby y su hijo:

"Oh I know I shall have to see him Mamma!"

"You're to do nothing of the kind dearest until I've got my little oar in. I'll manage John I should hope after all these years, or I very much hope so. No I shall have to be ill. Not that I won't be really ill by that time, sick to death in my poor mind. (30)

Green emplea frecuentemente este tipo de conversaciones triviales y repetitivas en ambas novelas. Y como ha sido hecho notar por V.S. Prichett, este método es uno de los recursos geniales del autor para reflejar la vida interior de los personajes:

Sometimes ordinary speech is banal and it is always repetitive, but, if selected with art, it could reveal the inner life, often fantastic, concealed in the speaker. That was the achievement of Henry Green. (31)

Los diálogos de estas dos novelas muestran que Henry Green poseía algo más que una mera habilidad para manejar el lenguaje. Green poseía un genio creativo que le permitía observar y explotar la musicalidad del lenguaje y sus ritmos, así como la ambigüedad de situaciones y palabras que despiertan la imaginación del lector a través de la sugerencia. Esto permite que sus diálogos parezcan verosímiles sin ser tampoco transcripciones de diálogos reales. Es decir, son diálogos cuidadosamente formulados por el autor que, por una parte acercan a los personajes a la ilusión de la realidad. Y por

la otra. llevan al lector a sospechar la vida y los movimientos interiores de los personajes, para luego desentrañarlos en toda su complejidad.

Conclusiones

Nothing y Dotting al mismo tiempo de ser dos novelas ligeras (cualidad que hace más amena su lectura), distan mucho de ser superficiales. Sería un grave error no ver más allá de lo que ofrecen tras su primer nivel de lectura; y no es una exageración afirmar que es difícil llegar a apreciarlas en todas sus implicaciones. Su misma complejidad ha despertado el interés de una crítica muy variada como la de Edward Stokes, Kingsley Weatherhead, John Russell o Nathalie Sarraute, que en algunas ocasiones difiere marcadamente en sus puntos de vista.

Una interesante cualidad común a ambas novelas es el equilibrio que guardan sus partes al interrelacionarse entre sí. En los capítulos anteriores se ha visto cómo las descripciones, las direcciones de escena y los diálogos están íntimamente unidos para crear diversos efectos. Sin embargo, es conveniente aislar tanto las partes que forman las novelas como los recursos de que se vale el autor con el objeto de llevar a cabo una evaluación más sistemática de los métodos por él empleados.

Nothing y Dotting se basan fundamentalmente en el diálo-

go como método de creación de los personajes, así como para establecer el tono, el tema y la perspectiva del narrador. Ambas se inician con diálogos que en unas cuantas líneas establecen el tema en torno al cual van a girar las historias (el matrimonio - la atracción sexual) y el tono que les será impartido a todo lo largo de las mismas (de parodia - humorístico). El autor presenta las situaciones de las novelas mediante escenas aparentemente desperdigadas aquí y allá. Escenas sin un patrón, pero que en realidad, sirven para establecer paralelos y antítesis tanto entre los diferentes personajes, como entre las situaciones mismas. Estas situaciones, como lo indican los títulos de las novelas, parecen estar en continua acción pero sin llegar a conformar un argumento en un sentido más estricto de la palabra, con clímax y desenlace. Nothing y Doting son obras conscientemente anticlimáticas por lo que a primera vista podría parecer que nunca ocurre nada especial y que simplemente se están reproduciendo las costumbres de una sociedad moderna. Sin embargo, bajo esta superficie ligera se sugiere otra mucho más profunda y perturbadora que muestra las ideas de Green sobre la soledad, el amor, etc. que debe ser desentrañada por el lector.

Los personajes de Nothing y de Doting son diferentes si se comparan con los personajes de las obras de otros autores vanguardistas como Virginia Woolf o James Joyce o si se comparan con personajes de obras anteriores del mismo Green, como John Haye de Blindness, Lily de Living, o Charley Summers de Back. La diferencia tal vez estribe en la tendencia de Green a enfocarlos únicamente desde un punto de vista exterior.

para lo cual los diálogos oblicuos desempeñan un papel muy importante, como ya se vio en el capítulo anterior. Aunque ambas novelas carecen de un héroe propiamente dicho, los personajes son algo más que simples tipos que se presentan desde el inicio de las obras y de los cuales el lector ya sabe qué esperar. Por el contrario, poseen la habilidad de sorprender al lector. Es como si al avanzar las novelas los personajes fueran cobrando vida dentro de los contextos impuestos por Green. Y aunque no son personajes reflexivos y se dan a conocer sólo muy superficialmente, están dotados de la suficiente "vida" (en forma sugestiva, mediante sus conversaciones) para ser buenos vehículos de temas tan serios como los que se exponen en Nothing y en Doting, como la felicidad, el amor, la soledad; temas que han sido siempre de interés universal, pero que específicamente preocuparon a diversos autores vanguardistas. Sin embargo, como son presentados únicamente a través del gesto público (sin variación de punto de vista en ningún momento), el lector tiene que confiar en expresiones y ademanes convencionales para intuir su vida interior. En consecuencia, la tarea anterior resulta extremadamente difícil para los lectores poco familiarizados con personas de la misma nacionalidad y clase social que la de los personajes presentados en estas dos novelas, lo que les confiere a ambas un carácter elitista.

Nothing y Doting son dos novelas que el mismo autor describió como "hard and sharp". Efectivamente, de ambas más que de ninguna otra de las novelas del autor, se han eximido los sentimentalismos y las emociones superficiales. Ambas reflejan la idea de Green en el sentido de que el desastre y la

tragedia habían dejado de ser los métodos adecuados para despertar la imaginación del lector. Sin embargo, aunque ninguna de las dos llega nunca a elevarse a un tono trágico, Nothing y Dotting distan mucho de ser puramente cómicas. Es como si el autor hubiera logrado una reconciliación entre ambas fuerzas y no se separaran una de la otra en ningún momento, ya que el sentido del humor, lo ridículo y lo absurdo indiscutiblemente prevalecen en ambas; pero siempre apoyados en ciertas notas trágicas como la muerte de un amigo en Nothing y de una esposa en Dotting.

En estas dos novelas Green revitaliza el campo de la novela al sacar el máximo provecho del recurso del diálogo para comunicar la visión del mundo que transmite en sus obras: una visión esencialmente cómica, a menudo completamente absurda, pero con serias implicaciones y aún trágicas (transmitida por medio de "what is left unsaid" acerca de la soledad, la felicidad, el amor, el orgullo, la vanidad, la codicia y principalmente acerca del sexo). La importancia que Green concede a los elementos cómicos, así como la omisión que lleva a cabo de pasajes descriptivos y explicativos es la causa de que algunos críticos como Edward Stokes piensen que el método conversacional sea restrictivo e inadecuado para desarrollar las experiencias presentadas en estas dos últimas obras. (32) Pero, ¿no podría ser precisamente el método conversacional, que comunica la visión aparentemente cómica del autor, cuidadosamente elaborada para parecer superficial (pero que no lo es) una cualidad de ambas novelas? En ellas Green lleva a cabo un acercamiento a lo trágico y trascendental a través de lo cómico y de lo superficial.

No hay que olvidar que el interés de Green no era tanto el presentar alguna solución moral a través de sus novelas, como el evocar una realidad que resultara diferente para cada lector. Tampoco hay que olvidar que su mayor preocupación era la comunicación. Paradójicamente, en vez de presentar una situación ideal para evocar la más completa comunicación entre sus personajes, Green, como Beckett y Kafka, pone de relieve la individualidad y la soledad del hombre y evita deliberadamente que sus personajes se comuniquen. En otras ocasiones como ya se ha visto, estos llegan únicamente a una comunicación tangencial; y más frecuentemente, sus diálogos colmados de malentendidos demuestran que más que por medio de la palabra hablada, los personajes logran cierta comunicación o comunión gracias a todo lo que comparten, gracias a sus experiencias anteriores y sus costumbres, así como a su vida diaria. Sin embargo, Green se cuida de controlar la comunicación con el lector obligándole a adentrarse en la novela como si fuese un personaje más.

El deseo de experimentación de Green lo llevó finalmente a realizar dos obras claramente abstractas pero con vida propia que al empujar al lector a adentrarse en el orden significativo de la novela y a participar en el proceso de creación, lo mueven a reflexionar sobre el tema del arte de la novela.

Ambas novelas se aproximan al género dramático (33) en su forma, así como en el tono tragi-cómico que se sugiere y en la crítica social tan aguda que en ellas se lleva a cabo. También se aproximan a la poesía por su carácter evocativo, por sus imágenes, por la musicalidad del lenguaje, así como

los demás recursos poéticos empleados por el autor. Y su genio personal le permitió unir a la narrativa con el diálogo. Más que en ninguna otra de sus novelas anteriores, lo que identifica a los personajes o el elemento principal de las escenas son los manierismos, el tono, el ritmo y el poder evocativo de su prosa. Son estas cualidades las que parecen romper los límites establecidos por su teoría. Una teoría que podría haber restringido al autor al obligarlo casi completamente a despojarse de recursos como la descripción directa y otros comentarios del narrador omnisciente. Sin embargo, al llevarlo a apoyarse en el recurso del diálogo, le dio renovada fuerza. El genio personal de Green en el manejo del lenguaje, a través del impresionismo lírico, la creación de contextos y tonos que dieran sentido a sus diálogos, lo llevó a sacar el máximo provecho de este recurso al evocar en sus obras y en sus personajes una vida propia, profunda y más compleja que la expresada literalmente. Fue la propia teoría del autor la que le permitió desarrollar su talento personal, y es indudable que de esta manera abrió nuevas posibilidades dentro del campo de la novela. Las teorías de Green ofrecen perspectivas muy interesantes especialmente para aquéllos que piensan que el papel del lector ha dejado de ser el de una parte pasiva, meramente receptiva, para convertirse en una parte activa, capaz de responder a las dificultades de una obra literaria más compleja. Una obra que además de sus cualidades de entretener al lector y de proporcionarle placer estético, es capaz de animar sus actividades intelectuales e imaginativas.

NOTAS

- (1) "Modernism" para ingleses y norteamericanos.
- (2) Se ha propuesto el año de 1922 específicamente, por ser el año en el que aparecen Ulysses, The Waste Land, Sodome et Gomorrhe, Aaron's Rod, Jacob's Room.
- (3) D.H. Lawrence: "It was in 1915 the old world ended". Citado por Malcolm Bradbury, Modernism, p.32. Virginia Woolf: "On or about December 1910 human nature changed." Citado por Walter Allen, The English Novel, p.340.
- (4) Oxford Anthology of English Literature, Vol.II, p.1513.
- (5) Por originalidad del artista me refiero específicamente a su cualidad como escritor que produce sus obras con espontaneidad y novedad; no a la acepción de la palabra original en el sentido de que se remonte al origen o pertenezca a él.
- (6) W.H. Auden, citado por Terry Southern, "The Art of Fiction".
- (7) "Communication Without Speech", The Listener, XLIV, Nov. 9, 1950.
- (8) Op. Cit.
- (9) "
- (10) Cabe aclarar que Green no establece ninguna diferencia entre autor, escritor, novelista y narrador; y que usa en forma indistinta los cuatro términos. Sin embargo, es posible darse cuenta que el papel del narrador específicamente es el que desea limitar y encubrir.
- (11) "Communication Without Speech", Op. Cit.
- (12) A este respecto hay algunos comentarios adversos al autor. Algunos críticos piensan que Green confundió la objetividad con frialdad y que estas dos obras son frías, ligeras y carentes de un valor humano. Tal vez lo que ocurre con la técnica dialogada de Green, que obviamente no logra una objetividad total, es que produce en cambio una objetividad más remota, mantiene el discurso del narrador alejado de la acción y de las experiencias de los personajes.

- (13) Aunque Ivy Compton-Burnett no consideraba las descripciones de los personajes ni de las escenas esenciales para sus novelas, y sus argumentos (también como los de Green) se desarrollan a base de conversaciones, ella siguió caminos muy diferentes a los de Green en cuanto a los temas de sus novelas y al tono que les confería.
- (14) "The English Novel of the Future", Contact, I, (August 1950), p.22.
- (15) Doting, p. 313
- (16) Nothing, p. 78
- (17) Op. Cit. p. 61
- (18) Doting, p. 172
- (19) Op. Cit. p. 272
- (20) " p. 337
- (21) Terry Southern, "The Art of Fiction", p. 211.
- (22) Doting, p. 176
- (23) Op. Cit. p. 184
- (24) " p. 231
- (25) " p. 326
- (26) Nothing, p.p. 49, 50.
- (27) Op. Cit. p. 134
- (28) Doting, p. 220
- (29) Op. Cit. p. 177
- (30) Nothing, p. 109
- (31) V.S. Prichett, Midnight Oil, Penguin, 1974.
- (32) "One feels that in these novels there is a disparity between the seriousness of the issues and the mannered superficiality of the treatment."
Edward Stokes, The Novels of Henry Green, p. 69
- (33) Hay algunos autores que piensan que esto es peligroso ya que la novela, por consecuencia, queda situada en una situación de inferioridad con respecto al teatro. Pero este no es el caso, ya que la "teoría dialogada" de Green ofrece posibilidades interpretativas para el lector que el teatro no puede ofrecer en la misma magnitud.

B I B L I O G R A P H I A

- Walter Allen, The English Novel, Penguin Books, England, 1954.
- Malcolm Bradbury,
James McFarlane, (Editors) Modernism, Penguin Books, England, 1978.
- Seymour Chatman, Story & Discourse, Narrative Structure in Fiction and Film.
- David Daiches, A Critical History of English Literature, Morrison and Gibb Ltd., London 1969, Vol. IV
- Ifor Evans, A Short History of English Literature, Penguin Books, England, 1971.
- Boris Ford, (Editor) The Pelican Guide to English Literature, Penguin Books, England, 1974.
- Gerard Genette, Narrative Discourse, Blackwell, London, 1980.
- Henry Green, Back, The Hogart Press Ltd., London, 1979.
Living, Loving, Party Going, Penguin Books, England, 1978.
Nothing, Doting, Blindness, Pan Books, London 1979.
"The English Novel of the Future", Contact I August 1950.
"Communication Without Speech", The Listener XLIV, Nov. 9, 1950.
"A Novelist to his Readers", The Listener XLV, March 15, 1951.
"A Fire, a Flood and the Price of Meat", The Listener, XLVI, August 23, 1951.
- Frank Kermode &
John Hollander, Oxford Anthology of English Literature, II London, 1973.

- Hernán Lara "The Deceptively Oblique Novels of Henry Green," Curso Monográfico de Literatura I, VII Semestre, Letras Modernas, SUA.
- V. S. Prichett, Midnight Oil, Penguin Books, England, 1974.
- George Sampson, Compendio de la Historia de la Literatura Inglesa, Editorial Nueva España, S.A., México, 1947, Tomo III.
- Natalie Sarraute, La Era del Recelo, Ensayos Sobre la Novela, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967.
- Terry Southern, "The Art of Fiction XXII", Paris Review, V, Summer 1958, p.p. 75-76.
- Edward Stokes, The Novels of Henry Green, London, 1959, p.69.