

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

NUEVOS CONTORNOS

NARRATIVOS

EN

LIVING

(Una novela de HENRY GREEN)

TESINA QUE PRESENTA

ANA ROSA GONZÁLEZ MATUTE

PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIATURA EN LETRAS

(LETRAS INGLESAS)



U. N. A. M.
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABERTA

MÉXICO, 1982.



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.

Introducción

Entre las obras de Henry Green (1905-1973) a las que he tenido acceso, Living fue la que llamó más mi atención porque, al ser escrita en 1929 —el apogeo del vanguardismo—, es la que tiene un carácter más experimental. Living se apoya en una serie de recursos estilísticos que, si bien se apartan o coinciden con los de autores como Joyce, Virginia Woolf y otros, son representativos de la narrativa de la primera mitad de este siglo. En Living Henry Green introduce algunos de los elementos formales que van a ser desarrollados en su producción posterior y que forman parte de su estilo singular; la obra conserva aún rasgos de la novela tradicional combinándolos con ciertos aspectos novedosos de la narrativa contemporánea.

El propósito de esta tesina es estudiar algunos de los recursos y procedimientos formales que Henry Green utiliza en Living y explorar en qué medida este escritor se integra al movimiento cultu-

ral y literario de principios del siglo XX; asimismo, se intenta examinar los nuevos recursos formales que surgen en su obra bajo la influencia de otras manifestaciones artísticas, como la pintura, el cine y la fotografía.

No pretendo establecer semejanzas y diferencias entre Henry Green y otros escritores contemporáneos suyos, ni es mi intención hacer un análisis exhaustivo de una obra cuya complejidad rebasa los límites de esta tesina. Mi interés se centra en contribuir a una parte del estudio, hasta ahora muy escaso, sobre la narrativa de este escritor inglés, sujeto en nuestros días a un proceso de revaloración póstumo.

Antecedentes

La novela de principios del siglo XX surge como consecuencia y variación de las convenciones literarias del siglo XIX. A este movimiento cultural y creativo le dieron forma escritores como Proust, Mann, Kafka, Joyce, Virginia Woolf, etc., cuyas obras revelan, tanto en el manejo de la forma como del contenido, una nueva conciencia de la situación contemporánea. Esto se debe, en parte, a la enorme complejidad que marcó la experiencia real que vivieron estos escritores y, por tanto, a que los métodos realistas tradicionales no se adecuaban ya para representarla con la suficiente profundidad. Esto dió como resultado una búsqueda de nuevos recursos formales. Los escritores trabajaron en diversos experimentos que tenían como fin el ir más allá de un relato directo de la experiencia,

de modo que crearon nuevos sistemas de organización, (particularmente por medio de la yuxtaposición en lugar de una narrativa llana y cronológica) y un giro irónico. Joseph Frank en su artículo "Spatial Form in Modern Literature" publicado en 1945 (1), aludió a lo anterior al hablar de la disminución de las estructuras cronológicas en la literatura contemporánea y su transformación en "formas espaciales", las que pueden darle unidad a la obra por medio de "un patrón completo de referencias internas" o "un principio de referencias reflexivas". Así, el lector, más que leer una historia habría de percibir una serie de escenas que aparentemente no tenían relación y que no seguían un orden temporal o espacial. La literatura se liberaba del constreñimiento a una trama, de una secuencia cronológica lineal, de la caracterización de personajes a través de descripciones directas y detalladas en relación a sus rasgos físicos y psicológicos; el novelista exploraba dentro de su propia obra nuevas formas que alentarían una conciencia de lo formal más crítica y creativa, tanto en el autor como en el lector. De ahí que una de las preocupaciones fundamentales del novelista de este siglo haya sido estudiar cómo se puede acortar la distancia entre el narrador y el lector, para que este último, pueda, no sólo participar más en la obra literaria, sino también complementarla. De este modo, se verá exento de la imposición del novelista en cuanto a lo que debe

(1) cit. por Peter Faulkner en su libro Modernism, Methuen & Co Ltd, London, 1977, p. 16.

sentir o pensar ante el suceso narrado.

Henry Green, que escribe su primera novela en 1926, busca, al igual que sus contemporáneos, nuevos contornos narrativos; al igual que ellos, usa su obra como campo experimental. No hay que olvidar que Green inicia su carrera como vanguardista e introduce en su obra algunas aportaciones de este movimiento artístico: el uso de la yuxtaposición que permite la simultaneidad de acciones, alteraciones sintácticas (en el caso específico de Living la omisión de artículos y otras palabras) y sobre todo, esa preocupación formal que tiene una similitud genética con la poesía: la novela, como el poema, son concebidos en circunstancias análogas, como formas organizadas que no admiten alteración sin que ello signifique una pérdida irreparable para la obra. Asimismo, Green requiere de la participación activa del lector, ya que considera que la novela moderna no constituye una totalidad, sino sólo un fragmento que, como él mismo afirma, está por ser concluído pero no concluye (2). Así, el lector complementará este fragmento en su imaginación.

Procedimientos y recursos formales en la obra de Henry Green

En Living se combinan algunas de las preocupaciones experimentales que caracterizan a la novela contemporánea, pero sobre todo, las del propio autor. La trama tiene una importancia secundaria

(2) cit. por John Russell en Nine Novels and an Unpacked Bag, Rutgers University Press, New Jersey, 1960, p. 27.

debido a que el escritor se concentra en diferentes líneas de acción simultánea, sin imponer prioridades. Esta estructuración se debe parcialmente a que Green comparte muchas de las búsquedas que reflejan otras manifestaciones del arte contemporáneo, como aquellas que se dieron en el campo de la plástica y del cine. A partir de los descubrimientos de Daguerre y de Niepce, se gestó toda una revolución en el campo del arte; la fotografía influyó al impresionismo, que si bien tuvo su origen en la pintura, pronto se extendió a otras disciplinas, como la música y la literatura. En esta última, son bien conocidos los logros de Marcel Proust y de Virginia Woolf, para citar sólo dos ejemplos. No podemos pasar por alto la relación que existe entre la obra de Green y el cubismo y el cine mudo. Cada una de estas formas artísticas presentan aspectos muy distintos. Sin embargo, comparten un factor en común y es que cuando el impresionismo, como fuerza liberadora y antiacadémica amenazaba con caer en el nihilismo, surgió un replanteamiento de la posición del espectador (en el caso de Green el lector) frente al cuadro, (en la literatura frente al texto). En efecto, éste dejaba de ser un ente pasivo y participaba complementando, imaginativamente, el cuadro (o el texto), de tal manera que los objetos (o situaciones) dejaban de ser vistos con una perspectiva unilateral para encarnar su realidad polifacética. Esto quiere decir, que tanto en el cubismo, como en las películas mudas, como en Green, los objetos o las situaciones podían ser representados simultáneamente desde di-

versos puntos de vista. La mayoría de los cuadros de Picasso y Braque fechados entre 1910 y 1914 (época del cubismo analítico) se caracterizan por llegar a la representación de un objeto a través de diferentes puntos de vista: para acentuar la importancia que revisten estos últimos, en esta clase de configuración la paleta se restringía exclusivamente al uso de grises. Un ejemplo notable es el "Retrato de Ambroise Vollard" de Picasso en el que, sin embargo, el pintor no se desprende del todo de la representación tradicional. Dentro de las técnicas cinematográficas, una misma situación se filma desde ángulos distintos utilizando varias cámaras. Este recurso se usó ya en las películas del cine mudo: por ejemplo, "La última sonrisa" (1926) que protagoniza Emil Jannings, en la que Murnau además muestra dos puntos de vista diferentes en relación al tema. En el primer capítulo de Living, Green presenta la caída de Tupe desde tres puntos de vista: primero, dos trabajadores comentan la caída en un tono irónico, después, el mismo tema se filtra en la conversación entre Mr. Gates y Albert Milligan, y por último, al final del capítulo, Mr. Jones habla directamente con Tupe y le aconseja tener más cuidado para evitar caerse. Por lo tanto, el lector percibe la caída de Mr. Tupe desde tres ángulos distintos, sin que el autor le imponga uno sólo. Un ejemplo de simultaneidad de acciones lo encontramos más adelante, en el octavo capítulo cuando dos escenas se desarrollan en el momento en que Mr. Bridges está sentado en su

oficina pensando en el moribundo Mr. Dupret y en que su hijo, el joven Dupret, se hará cargo de la fábrica:

And he thought then, sobering, he was too old to get another job and what would happen when young Dupret was head of business? And he couldn't afford to retire, wife had made him spend all the salary, were hardly no savings. What would happen to them? (p. 281) (3)

Inmediatamente después sigue una escena en donde el joven Dupret también está pensando en sí mismo y en problemas de trabajo, pero desde su punto de vista:

Again he thought was no use in struggling against that one defeat with Bridges. He would go back to work, and if Bridges and Walters mentioned man being put on at lavatory door he would tell them just what he thought. It was hollow triumph of theirs he thought and he would show them just how hollow. It would not be long now before he showed them. (p. 282)

Este recurso de la simultaneidad de acciones se debe, según decía Green, a que:

...the superimposing of one scene on another, or the telescoping of two scenes into one, are methods which the novelist is bound to adopt in order to obtain substance and depth (4).

(3) Todas las citas textuales de la novela están tomadas del libro de Henry Green Loving, Living, Party Going, Penguin Books, Great Britain, 1978.

(4) J. Russell, op. cit., p. 33.

La sucesión de escenas no es rígida, pues a veces parecen traslaparse, ya sea porque la primera se extiende hacia la segunda o porque ambas coinciden. Desde el primer capítulo, el lector tiene ante sí varias situaciones que se van entretrejiendo por medio de cambios súbitos de escena. En estos cambios de escena a escena, de situación a situación, se introducen la mayoría de los personajes, los lugares en los que trabajan y conviven, como son la fábrica, los bares, etc.. Por ejemplo, el primer capítulo consta de ocho escenas: primeramente aparecen las calles en donde una multitud de hombres regresa a la fábrica después de comer; unas líneas adelante se abre un diálogo entre los trabajadores que se quedaron a almorzar en el taller; después, la introducción de dos de los personajes principales de la novela, Mr. Dupret y Mr. Craigan que coinciden en el mismo lugar como por casualidad:

...Mr Dupret looked at the foundry. He walked over nearer to where Craigan worked. This man scooped gently at great shape cut down in black sand in great iron box. (p. 209)

En esta forma, terminan por introducirse la mayoría de los personajes, situaciones, como el matrimonio de Lily planeado por Craigan, y también la época del año y el clima. En una entrevista que Terry Southern le hizo a Green casi treinta años después de haber escrito Living (5), el novelista explica cómo en sus novelas, desde el primer capítulo emplea casi todos los recursos que van a ser desarro-

(5) "The Art of Fiction XXII", Paris Review, V (1958).

llados a lo largo de la obra. A pesar de la distancia entre la realización de esta novela y la entrevista de Southern, la declaración de Green bien puede aplicarse a Living.

El tema gira alrededor de lo cotidiano, tratando con hechos de todos los días, con sus altibajos, sus valores, sus trivialidades. Presenta al hombre en sociedad o, en la mayoría de los casos, aislado, solitario. Es así como la trama se va entretrejiendo, permitiendo siempre que el lector agregue, mentalmente, los elementos de forma y contenido que su capacidad imaginativa le permita, completando la historia.

Es importante señalar aquí que una preocupación que comparte Green con el impresionismo, ya pictórico ya literario es enfatizar la percepción de la realidad a través del uso de los sentidos y subrayar lo que de sensual tiene la vida misma (como en la pintura de Degas y sus escenas de mujeres aseándose). Por ejemplo, cuando el autor nos describe el despertar de Lily:

When Lily wakes, her eyelids fold up and her two eyes soft, brutal with sleep blink out on what is too bright for them at first. She stirs a little in the warmth of bed. Then, eyes waking, she brings arms up above her head and takes hold on one of those parallel bars up behind pillow, and pulls her heavy thighs and legs straight. Till she brings head up against that bar and till it forces head down on her breast, so she pulls. This done, she sits up, awake. (p. 256)

El siguiente fragmento también ejemplifica la influencia que el

impresionismo tuvo en este escritor. Lo notable aquí es que Green logra evocar una imagen altamente pictórica gracias a lo gráfico de su descripción, que en su economía de lenguaje, presenta una imagen similar a aquellas de que gustaban los pintores impresionistas al confundir los planos de percepción, presentando afinidades de forma (del hombre con las chimeneas) y de color tonal (de lo oscuro con lo oscuro) (6):

Lily stood in hat and coat by kitchen window quickly cutting stairs of bread. When she had stack of these by her she reached to tin of beef that was by the loaf and in stretching she raised head and saw man in garden next theirs digging in his garden. Behind him was line of chimney pots, for next street to theirs in that direction was beneath, hidden by swell of gardens back of their street. This man, then, leant on his spade and was like another chimney pot, dark against dark low clouds in the sky. (p. 336)

En cuanto a la forma, Green se inclinó por un estilo que inmediatamente llama la atención del lector por lo conciso de su estructura. Fue precisamente en Living donde Green introdujo la innovación de omitir los artículos y sustantivos, creando un estilo casi telegráfico. El mismo nos explica:

(6) De diversas maneras llegan a resultados un tanto similares Camille Pissarro y Claude Monet: del primero "Carretera de Sydenham" y del segundo "La estación de Saint-Lazare" —aun siendo cuadros muy distintos— presentan la misma "confusión" impresionista.

I wanted to make that book as taut and spare as possible, to fit the proletarian life I was then leading. So I hit on leaving out the articles (7).

Esta economía de estilo se debe a su interés por las tendencias formales que seguían las artes en general (que procuraban reducir sus elementos expresivos a lo estrictamente necesario, rehuendo todo lo ornamental) y porque así lo pedía la novela para enfatizar su carácter "proletario": en este caso particular, el uso de recursos muy escasos y aparentemente simples para permitir que el público / lector sintiera que la obra se generaba a partir de su intervención, como si se desarrollara en forma renovada cada vez que un nuevo lector participara de ella.

También es importante para Green que las palabras sean usadas por el escritor de la misma manera que el pintor maneja los colores: para dar diferentes tonalidades. Green considera que el tono del diálogo enriquece el significado del texto (8). En Living, Green utiliza dos tonos narrativos: un tono humorístico para la clase trabajadora y un tono irónico para la clase acomodada. Ambos tonos caracterizan las descripciones de la voz narrativa y los diálogos. A continuación vemos a través de este fragmento en el que Lily va de compras, la economía de lenguaje y un tono, que sin lle-

(7) T. Southern, op. cit.

(8) Henry Green, "A Novelist to His Readers", The Listener, marzo 15, 1951.

gar al optimismo, es de enfrentamiento positivo a la vida, al describir Green una faceta de los hábitos de las mujeres de la clase trabajadora:

This girl Lily Gates went shopping with basket and by fruiterer's she met Mrs Eames who stood to watch potatoes on trestle table there. Mrs Eames carried her baby. Lily Gates said why Mrs Eames and oh the lovely baby the little lump. She said she saw prices was going up again. She put finger into baby's hand and sang goo-goo. Then she said to Mrs Eames who had not said much up till then how the old man would not let her try for job at Waley's though she knew her father would not think twice about that if it was for him to decide, who thought only of money. Mrs Eames said to listen at her talking like that of her own dad. But Lily Gates said she would be in rooms of her own not so very long now. Most likely with a husband. (p. 218)

Si lo comparamos con esta otra descripción, donde Mrs. Dupret y su marido discuten sobre cómo dar propinas, notaremos un cambio. Green adopta en esta escena un tono sutilmente irónico (que muy bien puede interpretarse como una crítica hacia esta clase, más no como un rechazo). Asimismo, el estilo tiene mayor fluidez:

Mrs Dupret asked what tip should be given to this nurse when she had packed her things, for her one line of original research was into the question of tips. Mr Dupret decided at once and when his wife said surely not so little, since Archie, when he was ill, and had had a nurse for about the same period, had given her quite six shillings more he said no, he would give her that amount and no less. She said how very interesting that was

to her. He said she would call him mean perhaps but she said not the least bit in the world, only it was so fascinating what tips people gave. The most absurd person of course was Proust, she said -her voice hazed with wonder. He had given enormous tips, big, huge, it was fantastic, she said sitting down by the bed, he had thought nothing of giving 200 francs to a waiter who brought his, his -well any little thing, but then he was not a gentleman she murmured, enviously almost. For what she wanted most in the world sometimes was to give huge tips but had never dared, she thought the waiter might take her for an actress. (She was of that generation of women which still feared actresses). (p. 261)

Para los diálogos Green se inspiró directamente en la forma de hablar de la gente común de ambas clases. Como él mismo afirmó, el deber de todo escritor es: "...to meet as many pedestrian people as possible and to listen to the most pedestrian conversation" (9). De ahí el siguiente diálogo, de dos obreros, al principio de la novela; Green no nos explica quiénes son los personajes y es sólo a través del diálogo que nos enteramos. El tono aquí es humorístico:

'I can't see 'em.'

'You silly bleeder and 'ow does your little bit like it when you come 'ome and lay her head up against hers on the pillow and her 'as only been married to you three months and as can't be used to the dirt.'

'All right with yer has 'as's, all right.'

(9) J. Russell, op. cit., p. 25.

'But I'd like to see that Tupe dead and I don't mind who knows it. So 'e will be if 'e goes on fallin' about. Every bloody thing that 'appens straightaway 'e goes and tells 'Tis 'im. I wouldn't wonder if 'e hadn't fetched him when I 'ad the green whiskers on me face. And that was six years ago now. Dirty sod.' 'Ah. He's not like the one you work with Joe. 'E tells too much, Tupe does, always nosing into other people's doings.'

(p. 208)

Notamos aquí vocablos como "'ow", "'ome", "'as", "yer", etc. que señalan la pronunciación y recrean el acento propios de los trabajadores de Birmingham. Este otro diálogo, a su vez propio de los personajes de la clase alta, marca un contraste, no sólo en su forma, sino en su contenido:

'Sylvia Dupret's son?'

'Yes my dear. It was her husband who died not so very long ago.'

'Wasn't he very rich?'

'Yes very. Poor Sylvia it was quite dreadful for her, she was at the Embassy with a party when they telephoned through and Ian Lampson had to break it to her. Of course it wasn't altogether unexpected but the doctors had said he might linger on for months.'

'Didn't she stay by him at all then?'

'Oh yes, but she came up for a change.'

'She oughtn't to have left him, a woman shouldn't do a thing like that Grizel. It looks so bad.'

'Oh no, it's very unkind when you say a thing like that Katie dear. It was unfortunate I admit but I don't see how she could have helped it. He had been no more alive than a log for months.'

'Did he regain consciousness before the end?'

'Dear Katie, I don't know whether he did or not.' (p. 296)

La obra de Green parece estar dominada por una obsesión: comunicarse con el lector. Green pensaba que el misterio del lenguaje consistía en su capacidad para comunicar, a través de lo que se dice, aquello que no se dice. Consideraba que el método más efectivo para lograr esta comunicación era mediante diálogos entre los personajes, complementándolos con escasos comentarios del narrador, y la acción. En Living este método apenas empieza a esbozarse, ya que Green no se concentra solamente en los diálogos, sino también en las descripciones y comentarios del narrador. Sin embargo, el tratamiento del diálogo ya posee algunas de las características de sus obras posteriores: por ejemplo, los escasos comentarios del narrador sobre los personajes, lugares, situaciones. Ya desde Living se percibe la obsesión de Green por comunicarse con el lector a través de los diálogos de sus personajes, exponiéndolos a asimilar las discrepancias que surgen entre lo que se dice y la acción; por otra parte, los lectores llegan a intuir o saber dos cosas: cómo son los personajes y qué es lo que realmente se están comunicando mediante el habla. Y es así como Green logra que el lector participe en forma activa y consciente ante la obra literaria, al crear o recrear experiencia humana mientras lee. En síntesis: así como en la vida real la conversación entre las personas establece una especie de comunicación a través de lo que no

se dicen, así también en la novela: el autor no necesita decirle todo al lector para que éste, por inferencia, asociación, etc., llegue a saberlo. Así, aunque los personajes no sean lo primordial para Green en Living, constituyen un elemento esencial dentro de la compleja estructura de la obra, ya que, a través de sus diálogos, son el principal vehículo de comunicación entre el novelista y el lector.

En Living Green combina las descripciones con los diálogos. Sin embargo, el diálogo ya ocupa aquí un lugar preponderante. Es probable que esto se deba a que Green, consciente de la dificultad de definir lo que queremos decir por medio de la conversación, advierte que el utilizar el diálogo en forma dominante facilita la comunicación entre autor y lector (10). Dice Green que a través del diálo-

(10) Es importante señalar aquí las aclaraciones que sobre el diálogo hizo Green en 1950, treinta años después de haber escrito Living, no solamente porque consideramos que su relación con esta novela es tan estrecha que es oportuno mencionarlas, sino también porque en Living esta característica formal empezaba a originarse. Las afirmaciones de Green se centran en una teoría que él define como 'no-representativa' y que en parte debe su origen a la influencia de las artes visuales, tales como el cine, la fotografía y la pintura. Su teoría 'no-representativa' transferida de las artes visuales a la novela, sugiere una técnica oblicua, indirecta, para el desarrollo de sus escenas que se logra mediante diálogos extensos combinados con descripciones breves. Ahora bien, en Living hay un equilibrio entre descripción y diálogo: las descripciones constituyen un fuerte complemento para los diálogos y están dedicadas en gran medida al reportaje de las conversaciones.

go entre los personajes, el lector logra una comprensión más general del mundo de la novela a partir de lo que éstos dicen (11); es decir, sin que el escritor le imponga prioridades. Esta visión general que aporta el uso del diálogo permite, además, que el lector desarrolle un punto de vista más subjetivo y personal sobre los personajes. De esto se deriva el énfasis que Green pone en la ambigüedad del arte; nos dice: "... a novel should be all things to all men, if only because the reaction of each individual reader varies in each case"(12). Green, por tanto, se inclina por este método en donde la conversación que entablan sus personajes muchas veces los conduce por caminos diferentes: vemos como cada uno, en ocasiones, habla de cosas distintas y produce un efecto ambiguo. Esta ambigüedad entre los personajes se hace extensiva a la comunicación entre el escritor y el lector y tiene su fundamento en la ambigüedad de la vida misma. A continuación vemos en esta escena cómo Mr. Bridges y Tarver hablan sin aparentemente entenderse:

'Well what about it?'
 'What about what?'
 'Work'
 'How's that?'

So began Mr Bridges to Tarver, so Tarver answered him. That's how he answers me thought Bridges. Then Mr Bridges said he didn't see Tarver got through anything, couldn't go

(11) The Listener, op. cit.
 (12) J. Russell, op. cit., p. 27.

on like that, here he'd been six weeks for those drawings, and Tarver said what about Bumpus was it his fault he'd gone to bed and not got up since. Mr Bridges said couldn't he do work without Bumpus and Tarver said what did he mean.

'I mean what I speak.'

'What's that?'

Bridges said Tarver not to be gay with him, he was general manager, people could think they were fine, fine, but he was general manager, was no one disputed that, and what he said was what went through in this firm. Mr Tarver said what he had meant was he hadn't heard. Bridges went on not listening that he'd soon see who stuck himself up against him, whatever friends that one had in London office, he and his friends he'd see who was general manager, while Tarver speaking at same time said what he'd meant saying was pardon me, I could not hear you, girls in office make such noise giggling.

Later Mr Tarver was saying 'yes sir' and Father said 'my boy' often then. (p. 237)

A pesar de que Green no permite, como en este caso, que a los personajes los una el mismo tema de conversación, algo queda implícito en estos intercambios aparentemente oscuros. Nuevamente, es el lector mismo el que deberá interpretar los diálogos. Green piensa que en la vida aprendemos algo después de haber hablado largamente, sin importar el que hayamos estado hablando sobre diferentes ideas. Lo mismo se aplica a los personajes de la novela. Además, el escritor observa que en la vida nunca sabemos cómo son realmente las personas que nos rodean; ni siquiera llegamos a conocernos nosotros mismos. Mediante el diálogo el autor intenta evocar esta situación.

El novelista, piensa Green, debe mantenerse al margen, no debe entrometerse, imponer un punto de vista preciso; debe dar al lector la libertad de formarse una opinión personal sobre la 'vida' creada mediante los diálogos del texto. Así vemos cómo a lo largo de Living, el escritor guía al lector con las descripciones que, como en la mayoría de sus novelas, están escritas en una prosa muy individual debido a que combina lo que dicen o lo que han dicho los personajes, con "pinceladas" sobre sus reacciones, motivaciones o pensamientos, así como también sitúan al lector en el lugar, la época o el clima, (este último tan importante en la vida de los ingleses):

Weather was hot. They lived back of a street and kitchen which they ate in was on to their garden. Range made kitchen hotter. A man next door to them kept racing pigeon and these were in slow air. They ate in shirt sleeves. They did not say much.

(p. 215)

Por otra parte, así como el diálogo en la vida real contiene muchas facetas humorísticas, el diálogo en la novela también deberá de producir un tono humorístico, contribuyendo aún más a unir al escritor con el lector. Green considera que la tragedia no es en la actualidad un medio efectivo de comunicación con el lector, como sí lo son el humor, el optimismo, así como la impresión del lector de que la vida de los personajes continúa después de finalizada la novela. En Living Green logra esto al terminar la obra con optimismo: Craigan

se alegra de que Lily haya vuelto, ella encuentra un motivo para vivir al acercarse al bebé de Mrs. Eames, que es una mujer siempre llena de energía y esperanza. Y el sentido del humor es claro, sobre todo entre los personajes de la clase obrera:

Put a man on at the lavatory door, it ain't decent, seven minutes every day ain't long enough for a man to do what nature demands of 'is time, stop 'im a quarter 'our of 'is pay if 'e's a minute over why 'e ain't allowed to do it by law, I'm raisin' the question in the Club tonight, and if I was out 'o work for three years I wouldn't take on a job of that description. It's plum aganist the laws of this land, checking men in and out o' lavatories and only seven minutes for each man. Why in kennels even they don't do it. (p. 225)

Si Green se obsesionó por escuchar las conversaciones de la gente común y corriente, lo hizo en forma consciente y profunda y observó los diferentes ritmos, estructuras y significados que realmente unen a las personas al estar hablando. Pero en Living el diálogo se caracteriza no sólo por la fidelidad y la agudeza, sino por el efecto dramático que logra a pesar de su concisión. Hay que oír a Jim Dale y a Craigan, por ejemplo:

'Joe hit 'er.'

'Joe did?'

'Ah.'

'What did 'e 'it 'er for?'

Green capta con la misma sutileza los esfuerzos conscientes tanto de

los trabajadores como de los administradores, que se han superado hasta llegar a hablar un inglés más propio: éste es el caso de Bridges o Tarver:

'How are you, John?'

And he said, speaking refinedly, 'Top hole. What about you Colonel?' (p. 217)

Finalmente, siempre con gran habilidad, Green evoca las conversaciones un tanto huecas e irónicas de ciertos aristócratas que Dick Dupret conoce en las fiestas, bailes o cenas (13).

El intercambio de técnicas entre prosa y poesía es otra de las características de la literatura contemporánea y uno de los atributos de Living. En relación a esto el crítico Giorgio Melchiori ha dicho que Green aplica a la prosa una técnica esencialmente poética:

Un esempio di questo intervento d'artifici poetici nel tessuto della prosa è rappresentato da un singolare manierismo usato dall'autore soprattutto in un romanzo giovanile, Living. Qui l'articolo determinativo è praticamente abolito, tranne che nel discorso diretto (14).

Podría decirse que recursos como la ausencia de artículos y sustantivos que determinan la restringida sintaxis, contribuyen a darle

(13) Esto puede ejemplificarse con la cita textual de las pp. 14-15.

(14) I funamboli: "Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai Giovani Arrabbiati", Einandi, Torino, 1974, p. 246.

a la novela un estilo casi poético. Esto se ve en el epígrafe que sirve de introducción a la obra: "As these birds would go / where so where would this child go?". Es muy probable que el introducir recursos propios de la poesía en su narrativa se deba (además de ser ésta una tendencia de la prosa contemporánea) a que Green pensaba que la prosa del futuro no debía de ser simplemente correcta; estaba en contra del estilo impersonal y quería que cada uno expresara su individualidad a través de su estilo, fuera "correcto" o no. El utilizar recursos poéticos dentro de su prosa es una manera de acentuar su estilo singular. Por ejemplo, el uso de la repetición con objeto de establecer un ritmo, es uno de los recursos intrínsecos de la poesía tradicional y contemporánea y se encuentra a lo largo de Living formando ciclos o imágenes recurrentes. La expresión "H. O. T. warm" se introduce en el capítulo tres y se repite después en el trece. También encontramos el uso de la anáfora, que es la repetición de la primera frase en frases sucesivas para captar el movimiento circular del pensamiento:

Once she had said to Mrs Eames she had said it made you ridiculous she had said walking with Jim, yes she had said that to Mrs Eames, when he looked odd like that, daft you might say, she had gone far as that even, daft with his eyes yes, she had said, yes and with the girls tittering behind him it made you feel awkward to be with him and Mrs Eames had said she shouldn't be so touchy it only brought you trouble in this world so your life wasn't your own, that's how she thought so she had said. (p. 233)

Respecto a esto V. S. Pritchett dijo que Green tenía un extraordinario oído que captaba las sintaxis de las conversaciones que escuchaba y notaba cómo las oraciones eran repetidas, cómo las ideas daban vueltas en círculos pero cambiando cada vez que un nuevo círculo se formaba. La conversación y las descripciones de la novela, aunque sin cumplir con la mayor parte de los requisitos formales que exige un poema, alcanzan un ritmo poético.

Otro elemento que tiene su origen en la forma poética es el uso de metáforas, imágenes o leit-motifs para evocar, más que definir o subrayar, el carácter, condición mental o emocional de los personajes, así como también la relación que los une. Por ejemplo, el uso de barcos, pájaros y peces voladores para expresar los sentimientos de Hannah Glossop cuando es rechazada por Tom Tyler; o la introducción del submarino que se ha hundido para definir el estado de decrepitud de Mr. Dupret:

So nobody knew what the old man thought, though everyone was certain that his brain was still working. A submarine is rammed and sinks. It lies for days upon the bed of the ocean and divers tap out messages to it and the survivors tap out answers to the divers, asking for oxygen and food. Above, on the surface of the ocean men work frantically but the day grows on into the evening, night falls, there is another day, another night, and as everyone realizes gradually that they cannot hope to raise the submarine in time their efforts are not so frantic, they take a little longer over what they do. In the same way fresh doctors were still fetched to Mr Dupret, but no daring experiments were expected of them.

Gran parte de las metáforas que Green elabora en Living están enriquecidas con elementos simbólicos: los pájaros, los gorriones y las palomas son símbolos que Green utiliza con más frecuencia en la novela. En ocasiones también habla de flores que están de alguna manera relacionadas con el nombre de quien bien puede ser la heroína de la obra, Lily. Aunque algunos críticos han tratado de dilucidar el significado simbólico de estos objetos dentro del texto, creemos que su introducción en él tiene como finalidad el sugerir, evocar diversas imágenes en cada lector. En la entrevista que le hizo Terry Southern, Green comentó acerca del simbolismo:

You can't escape it, can you? What after all is one to do with oneself in print? Does the reader feel a dread of anything? Do they all feel a dread for different things? Do they all love differently? Surely the only way to cover all these readers is to use what is called symbolism.

Así, los símbolos e imágenes que aparecen a lo largo de la novela sirven para enriquecer las anécdotas a las que van unidos; también permiten que cada lector las interprete individualmente, lo cual subraya aún más el carácter flexible de la obra; por último, vienen a acentuar la riqueza poética de la novela al añadir un tono más a la compleja narrativa que la estructura.

Personajes

En Living las escenas más bellas se dan tanto entre la clase trabajadora como entre la clase alta, si bien Green le concede a

la primera ciertos matices que contribuyen a enaltecerla. Esta obra ha provocado comentarios como el de Christopher Isherwood (15) que la considera como la mejor novela que se haya escrito sobre el proletariado. Es importante aclarar aquí que la simpatía que refleja Green por la clase trabajadora en Living tiene su origen, simplemente, en la preocupación fundamental del autor por profundizar en las necesidades del ser humano, tanto en su soledad como en su asociación con otros, sin pretender por ello que sea un análisis socio-político o algo parecido. El mismo Green declaró, "The writer must be disengaged or else he is writing politics" (16). De modo que podría decirse que Living es un examen, imaginativo y libre, de dos grupos sociales distintos. Green no alaba ni condena las condiciones sociales. Las presenta, simplemente, con consideración humana y sentido artístico. Al respecto Giorgio Melchiori dijo, "Green, in effetti, non mirava tanto a una riforma sociale quanto a fornire il quadro di una societa" (17). Y al simpatizar con la clase trabajadora de Living, más que apuntar hacia una revolución social, Green se pone de parte de aquellos que realizan un esfuerzo positivo para satisfacer sus necesidades más elementales pero, al mismo tiempo, no les permite obtener todo aquello que desean. Este es el caso particular de Lily, que trabaja duramente

(15) T. Southern, op. cit.

(16) ibid.

(17) op. cit., p. 248.

para aquellos que la mantienen, y que en un momento de su vida vislumbra un futuro mejor al lado de Bert Jones; se fuga con él, pero éste la abandona en un momento de crisis y entonces Lily se ve obligada a regresar a casa de Mr. Craigan. Su futuro no lo sabemos; quizá su vida quede siempre circunscrita a la misma monotonía. Pero ella no se desploma; al contrario, busca y encuentra un motivo para seguir adelante e intentar ser feliz, a pesar de que su mayor ambición en la vida no se haya realizado. Por otra parte, está el joven Dupret, que sabe que al morir su padre tendrá que hacerse cargo de la fábrica. En su esfuerzo para que las condiciones de la fábrica mejoren, impone ciertos cambios que provocan el descontento de algunos trabajadores. Económicamente, Dick no tiene problemas, pero no es afortunado con las mujeres y es posible que el resto de su vida lleve una existencia solitaria.

El acercamiento de Green hacia los problemas de la clase trabajadora tiene un enfoque muy personal que en nada se relaciona con obras de tendencia revolucionaria. El escritor en ningún momento propone algún cambio social, ni existe en Living una clara toma de posición a pesar de la simpatía que demuestra por la clase trabajadora. Mas bien prefiere permanecer a cierta distancia, (no olvidemos que Green era el dueño y administrador de una fábrica) que le permita agudizar su sentido crítico de observación. Green es un escritor que formalmente se apoya en los recursos estilísticos que tienen sus raíces en el arte de vanguardia. Es evidente que Living

no cumple con la función que debe cumplir la literatura y el arte en general, de acuerdo con la estética marxista (18).

Si bien en la realidad las diferencias de clase tienen su origen en la desigualdad económica, en la obra de Green este hecho se da por sabido, y en lugar de insistir el autor sobre factores de carácter económico, prefiere sugerir sus efectos: es decir, a las costumbres como diferenciadoras de los dos grupos sociales inmersos en un mismo ambiente de trabajo.

En esta novela, exceptuando a las mujeres de la clase alta, todos trabajan, han trabajado o van a trabajar. Dentro del trabajo, al igual que fuera, empiezan a marcarse las diferencias: entre administradores y obreros, entre el trabajo en la fábrica u oficina y el hogar. En la fábrica uno de los principales acontecimientos que ocupan a los administradores es su situación personal una vez

(18) Para aclarar esto, me remitiré a Georg Lukács a quien Adolfo Sánchez Vázquez (en su libro Estética y marxismo) ha considerado en la actualidad como el crítico más autorizado del realismo literario y para quien el arte debe cumplir con ciertas funciones esenciales para los estetas marxistas: mencionaré tan sólo dos de ellas, ya que es un tema largo y complejo que me desviaría del campo que estoy tratando. Primeramente, para Lukács el arte y la creación literaria deberá reflejar una concepción de la realidad que tienda a la transformación eventual de la sociedad hacia el socialismo. En segundo lugar, en su libro Significación actual del realismo crítico, Lukács elabora un franco ataque contra el vanguardismo.

que muera el Sr. Dupret y su hijo se haga cargo de la dirección. Y las discrepancias entre las dos clases se dejan ver a través de incidentes como el del baño, que provoca la indignación tanto de obreros como de jefes; o el accidente de Craigan que suscita quejas entre los trabajadores por la falta de seguridad y es motivo de disputa entre el joven Dupret y Mr. Bridges. En sus hogares, el papel de la mujer se define también. Sabemos que las esposas de los administradores no trabajan, ni fuera ni dentro del hogar. En una ocasión vemos a Mrs. Dupret a la mesa, y mientras charla con su hijo y come sopa y pescado, le provoca a Dick un malestar a causa del brillo de sus joyas. A Lily no le permiten trabajar fuera de la casa; ella cocina, sirve la mesa, hace todo el quehacer; esto produce su enojo al quedar sometida al encierro y duro trabajo. Mrs. Eames, en cambio, acepta sus labores de madre y esposa con energía y optimismo. En sus horas de esparcimiento ricos y pobres tienen sus predilecciones. Para entretenerse y soñar, Lily va al cine: a Dick Dupret le es difícil distraerse pero lo intenta, casi siempre sin éxito, en las fiestas, en donde se bebe champaña: los obreros acuden a los bares y beben cerveza. Así sucesivamente, en forma esporádica y como por azar, Green va esbozando los contornos a través de los cuales el lector va construyendo en su imaginación el panorama de Living.

Si consideramos que en Living se recrea un mundo por medio de diferentes situaciones que se presentan a través de la simultanei-

dad de acciones, yuxtaposición o montaje de escenas, una trama que ocupa un lugar secundario, trazos paralelos y contrastes entre las dos clases sociales, los hábitos o costumbres que los diferencian, y una compleja sintaxis que se caracteriza por su economía, entonces ... ¿qué papel juegan los personajes, individualmente, en Living?

Los personajes (al igual que la trama) ocupan un lugar secundario, como elementos o "figuras" que el autor utiliza para dar forma a la estructura de la obra. Ellos se unen, se separan, se aíslan o se contraponen, siguiendo, en cada caso, un movimiento que se ajusta a las necesidades del texto. Esto encuentra su explicación en lo siguiente: Green observó que los pintores clásicos chinos solían omitir la distancia media en todos sus cuadros (19). En sus obras en general y en Living en particular, Green también omite la distancia media, esto es, no escarba en la mente ni analiza las motivaciones de sus personajes. Y en esto difiere de los principales novelistas que le precedieron (escritores como Proust, Joyce, Virginia Woolf) que se preocuparon por profundizar en la psicología de los personajes. Incluso, Green omite casi siempre, la revelación directa del pensamiento de sus protagonistas. Como en los cuadros de los pintores clásicos chinos, el lector de Green ve a los personajes básicamente de dos maneras: en un primer plano, mediante los diálogos; en un último plano, a través de lo que las bre-

(19) J. Russell, op. cit., p. 19.

ves referencias del narrador omnisciente o los diálogos de otros personajes dicen de ellos. Por lo tanto, la idea que el lector se forma de los protagonistas es muy personal y subjetiva, ya que el autor no le impone una configuración. Y es precisamente al hacer esto que Green logra manejarlos como si fuesen figuras en un tablero y, como nos explica John Russell, casi con una exactitud matemática y estéticamente satisfactoria (20).

Esto se debe a una de las preocupaciones primordiales de Green: el poder conocer, aunque tan sólo medianamente, aquello que se esconde detrás de las cosas y, en relación al diálogo, lo que queda expreso mediante el silencio. Esta necesidad y preocupación de Green se relaciona también directamente con la omisión de artículos y sustantivos, ya que Green pensaba que cuantos más elementos se omitieran, mayor relevancia tendría lo que apareciera en el texto (21). Esto se puede percibir en el monólogo interior de Lily:

And then in bed, after, rigid, she cried in her, I, I am I.

I am I, why do I do work of this house, unloved work, why but they cannot find other woman to do this work.

Why may I not have children, feed them with my milk. Why may I not kiss their eyes, lick their skin, softness to softness, why not I? I have no man, my work is for others, not for mine.

Why may I not work for mine?

(20) J. Russell, op. cit., p. 19.

(21) T. Southern, op. cit.

Why mayn't they laugh at my coming in to them. Why is there nothing that lives by me. And I would do everything by my child in the morning and at evening, why haven't I one? I would work for him who made child with me, oh day and night I'd be working for them, and get up in the night to feed him and in morning to get father's tea. I would be his mother, he his father, why have I no child? (p. 278)

Así vemos que Green se acerca, pero también se aleja de los otros novelistas experimentales de este siglo al elaborar una nueva técnica en el manejo de sus personajes. El punto de vista de Green es más escénico que cronológico. Los personajes van apareciendo natural, espontáneamente, sin que se le explique al lector en detalle quién es el personaje, cómo y qué piensa y qué hace allí. Tampoco le interesa al autor hablar de sus pasados, salvo en raras ocasiones; más aún, apenas si matiza o esboza su condición o situación actual mediante breves descripciones: por ejemplo, de Lily nos dice "Plump she was". Otro ejemplo es cuando Mrs. Eames aparece; Lily la menciona en su conversación con Mr. Craigan debido al trabajo que a Lily le interesa conseguir: "'Mr Craigan Mrs Eames that's next door, her sister says a job's going with the packers at Waley's.'" (p. 215). Green no establece su pasado ni su presente, ni tampoco le informa al lector cómo es físicamente, qué hace o qué piensa. La escena siguiente se sitúa en casa de Mrs. Eames: así, Green permite que el lector vaya conociendo sus hábitos, sus relaciones, etc., a través de cortas descrip-

ciones y un brevísimo diálogo:

Baby howled till mother there lifted him from bed to breast and sighed most parts asleep in darkness. Gluttonously baby sucked. Then he choked for a moment. Then he slept. Mrs Eames held baby and slept again.

Later woke Mr. Eames. Sun shone in room and Mrs woke.

'Oh dear' he cried. He sneezed.

'What makes you always sneeze at the sun I don't know' she said most parts asleep and he said 'another day.' She now was not quite woke up and said you wouldn't believe, she was so happy now.

'Dear me' he murmured sliding back into sleep.

They slept. (p. 215)

Pero si en ningún momento Green dice lo que Mrs. Eames piensa, el lector al llegar hasta este punto, ya ha reunido en su mente los datos necesarios para formarse una idea, razonablemente clara, de Mrs. Eames: es casada, tiene un bebé, está dedicada a su familia y el hogar; es aparentemente feliz y tiene una actitud positiva ante la vida. Nuevamente, al omitir Green los datos que para otro novelista serían importantes, empuja al lector a que produzca en su mente una imagen muy propia, muy individual acerca de cada uno de los personajes, tal como sucede en la vida real en relación a las personas que nos rodean: pueden hablarnos acerca de ellas, pero lo que nosotros vemos en ellas cuando las vemos, es lo que completa su imagen.

Hay ocasiones en que Green deja que un diálogo corra sin señalar quiénes son los interlocutores. Esto se ve claramente en una escena del quinto capítulo en donde Dick Dupret conoce a Hannah Glossop. Es notable cómo en esta escena el lector identifica al personaje a pesar de la falta de información. Esto lo logra Green por medio de datos sueltos sobre los cuales existe ya un antecedente, y por la forma en que maneja la sintaxis. Por lo tanto, el lector sabe, en un diálogo, qué personajes intervienen, de qué sexo y de qué clase son: sabe que se trata de un hombre joven al pensar ella "... what a priggish boy ..."; en cuanto a la clase, "priggish" es más propio de un personaje como Hannah Glossop que de uno como Lily Gates. Luego, sabe que tiene una fábrica en Birmingham, etc.. De ahí que el lector reconstruya la información narrativa en su imaginación, como si fuese un rompecabezas.

Conclusiones

Green consideraba que la comunicación era la finalidad de todo arte y que "La prosa debería ser una prolongada intimidad entre extraños sin recurrir directamente a lo que ambos puedan haber sabido de antemano. Debería despertar lentamente sentimientos inexpressados; debería, al final, hacer brotar lágrimas de una piedra" (22). Living funciona, de acuerdo con las aspiraciones de Green, como un

(22) J. Russell, op. cit., p. 29.

instrumento del que cada lector hace un uso diferente que depende de su capacidad y formación. En este sentido también se justifica lo dicho por Jean-Paul Sartre años después: "... el autor es siempre, respecto de su obra, como Moisés ante la tierra prometida, no sólo porque hace algo distinto de lo que creía, sino además, porque ni siquiera es él mismo quien sabe que ha hecho algo distinto, sino que son los otros, sus lectores, quienes se lo dicen. Es decir, que el objeto que ha hecho le es devuelto distinto de lo que creyó haberlo hecho, y le es devuelto por los lectores, precisamente porque en la lectura existe creación" (23). Indiscutiblemente, en Living se forma, con la ayuda del lector, una imagen de la realidad que no se limita al reflejo superficial de la misma, sino que quiere revelarnos sus leyes. De ahí que la aparente incoherencia en el montaje o yuxtaposición de escenas obedezca a una lógica interna cuyo propósito es expresar la manera fragmentaria como conocemos la realidad. Lo fragmentario en Living presupone también un juego entre lo racional (la estructuración por parte del autor) y los elementos irracionales o intuitivos de que se vale para armar su mozaico de secuencias. La actitud de Green frente al arte y frente al mundo lo sitúa dentro de los patrones de la estética vanguardista empeñada en resaltar racionalmente lo irracional.

(23) Jean-Paul Sartre, ¿para qué sirve la literatura?, Editorial Proteo, Buenos Aires, 1970, p. 102.

Muchas preguntas se abren actualmente sobre la validez del vanguardismo en nuestros días. En el caso específico de Living cabría preguntarse ¿hasta qué punto logra comunicarnos un sentido más complejo de la realidad que la novela tradicional? y ¿hasta qué punto la búsqueda de ese sentido más complejo de la realidad no nos lleva, en la selección y simplificación que le son necesarias al autor, a una imagen esquematizada? La diferencia que hace más complejo el sentido de la realidad de Living, que el de las novelas tradicionales, es la relatividad con que el autor, sin proponer conclusión alguna, entrega al lector una colección de fragmentos eslabonados por una lógica interna pero que pueden ser reacomodados por el lector para formar una construcción personal de acuerdo a su imaginación. Este "patrón de referencias internas" (24) tiende a producir en la primera lectura de Living la idea de que se trata de una novela muy esquemática, por lo que resulta imposible poner en acción todos sus mecanismos sin una relectura total o parcial de la misma; así también, las situaciones, los diálogos o los personajes nos remiten, en un juego de reflejos, de una parte a otra de la novela, de tal manera que nuestra primera impresión se desvanece conforme usamos o nos dejamos llevar por los componentes del texto.

Living difícilmente satisfecerá la generalidad de los gustos debido a la complejidad que presenta como novela vanguardista,

(24) P. Faulkner, op. cit., p. 16.

al rechazar las formas tradicionales y al ubicarse en el terreno de lo experimental, correspondiendo a las búsquedas de su autor en favor de una expresión más acorde con el ritmo de su época. Sin embargo, al margen de su intelectualismo o precisamente a causa de él, abre nuevas posibilidades de lectura y nos deja muchas preguntas que amplían nuestros horizontes de percepción de la realidad. Novela necesariamente sujeta a la polémica, dada la posible pluralidad de sus interpretaciones, se enriquece de la discusión, como toda obra de arte frente a sus significados. Así, Living se integra entre lo más ambicioso de la narrativa de su tiempo y justifica el reconocimiento de quienes han llamado a su autor "a writer's-writer's-writer" (25).

(25) cit. por Terry Southern en su entrevista.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Walter. The English Novel: A Short Critical History. Penguin Books, Great Britain, 1979. 376 pp.
- Bigsby, C. W. E. The Critical Idiom: Dada and Surrealism. 2^a ed. Methuen & Co Ltd, London, 1978. 91 pp.
- Burgess, Anthony. English Literature. 3^a ed. Longman, London, 1976. 278 pp.
- Daiches, David. A Critical History of English Literature: The Romantics to the present day. 2^a ed. Secker & Warburg, London, 1969. [T. 4].
- Dipple, Elizabeth. The Critical Idiom: Plot. 2^a ed. Methuen & Co Ltd, London, 1979. 78 pp.
- Evans, Ifor. A Short History of English Literature. 3^a ed. Penguin Books, Great Britain, 1970. 364 pp.
- Faulkner, Peter. The Critical Idiom: Modernism. Methuen & Co Ltd, London, 1977. 86 pp.
- Ford, Boris (ed.). The Pelican Guide to English Literature: The Modern Age. 3^a ed. Penguin Books, Great Britain, 1978. 624 pp. [T. 7].
- Forster, E. M. Aspects of the Novel. Introd. de Oliver Stallybrass. Penguin Books, Great Britain, 1979. 204 pp.
- Green, Henry. Loving, Living, Party Going. Penguin Books, Great Britain, 1978. 528 pp.

- _____, _____. "A Novelist to His Readers". The Listener, (marzo 15, 1951).
- Lukács, Georg. Significación actual del realismo crítico. Biblioteca Era, México D. F., 1977. 182 pp.
- Melchiori, Giorgio. I funamboli: "Il manierismo nella letteratura inglese da Joyce ai giovani arrabbiati". Einaudi, Torino, 1974.
- Russell, John. Henry Green: Nine Novels and an Unpacked Bag. Rutgers University Press, New Jersey, 1960. 251 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Estética y marxismo. Ediciones Era, México, D. F., 1975. [2 ts.].
- Sartre, Jean-Paul y Simone De Beauvoir. ¿para qué sirve la literatura?. Editorial Proteo, Buenos Aires, 1970. 110 pp.
- Southern, Terry. "The Art of Fiction XXII". Paris Review, 5 (1958), 61-77.
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1974. [3 ts.].
- Watt, Ian. The Rise of the Novel. Penguin Books, Great Britain, 1977. 364 pp.

ÍNDICE

Introducción	1
Antecedentes	2
Procedimientos y recursos formales en la obra de Henry Green . .	4
Personajes	24
Conclusiones	33
Bibliografía	37