

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



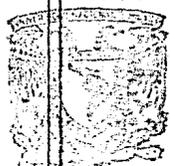
IMPRESIONISMO EN LOVING
NOVELA DE HENRY GREEN

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS

P R E S E N T A

MARTA ELENA GUERRA TREVIÑO



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



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

I N D I C E

	Página
INTRODUCCION	I
CAPITULO I. EL IMPRESIONISMO	
en el arte	1
en la literatura	4
en la literatura inglesa	7
en Henry Green	10
en <u>Loving</u>	13
CAPITULO II. TECNICAS IMPRESIONISTAS	
Personajes	14
Diálogos	20
Imágenes sensoriales	25
CONCLUSIONES	44
REFERENCIAS	48
BIBLIOGRAFIA	54

The future function of narrative
prose is not to be clear. Narra-
tive prose should be as diffuse
and variously interpretable as
life itself.

Henry Green

I N T R O D U C C I O N

Se ha seleccionado el término impresionismo al escribir este estudio sobre Loving, porque abarca conceptos y técnicas que, al realizarse en el medio narrativo, hacen que la lectura de la novela se convierta en un proceso creativo del que el lector forma parte integral. Claro está que un escritor como Henry Green no puede ser clasificado dentro de una corriente literaria sin dejar de reconocer que su obra muestra facetas características de otras escuelas del campo de la literatura. Sin embargo, debido a que la intención de esta tesina es poner de relieve algunos de los elementos empleados por el novelista para lograr la participación del lector en la creación de la obra, se ha creído conveniente analizar los recursos impresionistas que forman parte de la técnica novelística de Henry Green.

Loving presenta a través de impresiones, una secuencia de fragmentos de información, en ocasiones recurrente, que sirve para la creación de los personajes y situaciones de la novela. Es la recopilación mental de esos fragmentos, y el efecto acumulativo que ellos ejercen sobre el lector, lo que da la imagen integral y el sentido de la obra.

El anhelo de Green fue lograr la comunicación entre el autor y el lector, entregando para ello, un mínimo de información cuya ambigüedad favorece la evocación y hace posible una plu-

ralidad de interpretaciones. La información se encuentra implícita en los diálogos y descripciones líricas así como en la ambientación, donde se descubre el predominio de los detalles aparentemente insignificantes y el interés del autor por plasmar lo efímero e irrepetible, que es una característica importante del impresionismo pictórico. Logra despertar el interés del lector con escenas comunes y triviales como aquellas que describen a un hombre dormitando sobre un montón de paja en un cuarto semi-abandonado y lleno de telarañas; a dos jóvenes sirvientas girando al compás de un vals en un salón de baile parcialmente iluminado por la distante luz del ocaso, o un día de campo en la playa al que asisten tres jóvenes, dos niñas y un burro.

La presentación del material narrativo desde ángulos inusitados, así como la refinada selección de información que se entrega al lector y el carácter pictórico-poético de la prosa en Loving, sugieren la posibilidad de un estudio profundo de la novela, que haría resaltar las aportaciones del autor a la literatura contemporánea.

Este estudio no tiene las pretensiones de ser un análisis exhaustivo de la novela Loving. Trata de demostrar, empero, que el impresionismo, considerado como movimiento artístico, influyó decisivamente en la concepción literaria de los escritores ingleses de la primera mitad del siglo XX y que se percibe de manera especial en esta obra de Henry Green.

C A P I T U L O I

E L I M P R E S I O N I S M O

En el arte

Después del Renacimiento, el Impresionismo ha sido considerado como uno de los movimientos más importantes dentro del arte. Esta corriente artística apareció en la segunda mitad del siglo pasado y se caracteriza por su anhelo de reproducir las impresiones plásticas, auditivas o literarias tal como han sido recibidas a través de los sentidos, sin preocuparse de seguir las reglas tradicionales de composición.

Dentro de la pintura, los impresionistas abandonan los principios clásicos: se suprime el dibujo cuyas líneas definen perímetros; la perspectiva no se apoya en las reglas geométricas y se consigue crear el efecto de espacio y volumen mediante una gran profusión de colores, empezando desde la zona de los primeros planos y terminando en el horizonte. No se pintan las sombras como lo hacían los clásicos, ni se emplean los claroscuros o los cafés; se omiten los grises, los negros y los pardos. La mezcla de colores se efectúa en el ojo del espectador más que en la paleta. Para representar fluídos multiformes como nubes, humos o vientos, los

reflejos flotantes del agua, los sólidos movedizos como aves en vuelo o ramas de árboles azotadas por la brisa, o incluso sólidos tan estables como la nieve o las rocas, los pintores impresionistas instintivamente colocan un color junto a su complementario, logrando así que ambos adquirieran mayor intensidad. El ojo del pintor impresionista observa la naturaleza con espontaneidad y plasma sólo vibraciones coloridas que el observador integra en su mente a partir del informe retiniano. Renuncia, en otras palabras, no sólo a la forma espacial del objeto sino también a la forma lineal. Arnold Hausser al hablar del impresionismo dice: "Lo que gana la representación en dinámica y atractivo sensual por lo que pierde en claridad y evidencia es innegable y este beneficio era lo más importante para los impresionistas." (1)

Los pintores impresionistas consideraban que el carácter fundamental que distingue a esta escuela de otras es el arte de tratar al sujeto por medio de efectos de color, sin preocuparse del propio sujeto. No se trata de describir contornos o perspectivas sino su atmósfera. Los pintores impresionistas en vez de pintar un árbol, pintan el efecto de ese árbol. A este respecto, Claude Monet, considerado por muchos como el creador del impresionismo en la pintura, explicaba que trataba de pintar lo que vería un ciego en el momento de recuperar la vista. También Camille Pissarro recomendaba a los pintores jóvenes que presentaran poco definidos los contornos de los ob-

jetos, pues las líneas precisas destruyen las sensaciones, y sugería que no actuaran conforme a las reglas y costumbres sino que pintaran lo que veían, sin vacilación y en forma generosa, pues era lo mejor para no perder la primera impresión. (2)

Después del triunfo de la escuela impresionista en la pintura, las demás artes sufren el impacto de esta corriente artística. Degas, uno de los pintores más conocidos dentro de este movimiento, comenzó a incursionar en la escultura y presentó, durante la V Exposición del Círculo de Impresionistas en 1880, una estatuilla de cera representando lo que era su debilidad, una bailarina. La volvió a exhibir al año siguiente, ahora portando una falda de tela y un listón atado a sus cabellos. Partiendo de esa misma figurilla, fabricó un molde y la reprodujo en bronce, atrayendo críticas favorables. A semejanza de los pintores impresionistas que ofrecían series de cuadros sobre un mismo tema bajo diferentes ángulos o a diferentes horas del día, Degas presentó el mismo modelo con pequeñas variaciones, logrando así su serie escultórica. (3)

El impresionismo también tuvo su influjo dentro de la música y uno de sus mejores exponentes fue Claude Achille Debussy, a quien se debe la frase: "Nada hay más musical que una puesta de sol." (4) Al igual que los pintores, sus obras enfocan temas como "Reflejos sobre el agua", "Velos", "Nubes", "El Mar",

"Nieblas", "Imágenes", etcétera. (5) Si el estilo de los pintores había sido fragmentar microscópicamente la luz, Debussy consiguió la fragmentación de los sonidos y los timbres, creando una irisación musical. En su época se le criticó de ser incapaz de crear melodías y de sólo representar una masa continua de sordinas, ya que a Debussy le interesaba reproducir esos sonidos fugaces, momentáneos e irrepetibles, que se encuentran presentes en la naturaleza.

La importancia del impresionismo estriba en haber abierto las puertas de la conciencia de los artistas, a la posibilidad de plasmar la naturaleza siempre cambiante y presentarla bajo diferentes matices. Y es, al alejarse de los convencionalismos tanto pictóricos como literarios, que se logra el matiz. Los pintores abandonan el claroscuro y sus contrastes violentos y colorean las sombras con reflejos. Los músicos describen imágenes a base de repetir fragmentos melódicos acompañados de estrechas armonías buscando sonoridades nuevas, armónicas e instrumentales, con qué estimular los sentidos y transmitir las impresiones que emanan de la naturaleza; rompen la continuidad instrumental al utilizar el timbre puro como material temático. Los escultores evitan definir con exactitud los objetos, otorgándoles la apariencia de inconclusos.

En la literatura

La literatura impresionista se inspiró en los descubri-

mientos de los pintores. También los literatos omiten el detalle y los pormenores sobre el aspecto físico y el carácter de los personajes, presentando descripciones incompletas en apariencia, que el lector debe integrar durante el proceso de la lectura. Con esto, los escritores han revelado nuevas posibilidades para la novela, poniendo de manifiesto un campo de sugerencia, en ocasiones metafórica, imposible de alcanzar por medios puramente narrativos. El autor emplea un punto de vista muy ligado a su temperamento para describir ambientes, personajes o escenas, enfocando un cierto ángulo, por lo que las descripciones son incompletas y parecen no fotografiar la realidad de manera literal. Ralph Freedman expresa que en ocasiones "los paisajes se transforman en rasgos y emociones simbolizando los personajes y señalando sus perfiles con imaginaria descriptiva. Visto de esta manera, los momentos cuajan en escenas que retratan estados de la mente. Introducen una relación entre sensibilidad y escena que invierte las posiciones que los mundos interior y exterior ocupan usualmente en la novela, porque transmutan los paisajes y objetos en actos mentales." (6) El lector se une al autor para evocar la experiencia exhibida como imágenes, y que forma parte del lirismo de la novela. Se le sugieren sensaciones y sentimientos, permitiéndole con eso, percibir un mundo afín a su propia sensibilidad.

El escritor impresionista debe ser sumamente selectivo,

ya que considera que en vez de describir minuciosamente una escena o personaje, tiene mayor relevancia y resulta ser más artístico representar con palabras y frases aisladas, la impresión y las sensaciones de un momento particular. El lector al recibir esa impresión, integra en su mente los elementos que se le ofrecen y añade por cuenta propia todos los detalles faltantes, a fin de alcanzar la visión completa, quizá más de acuerdo con su propia creación que con aquella elaborada por el autor. Ian Watt comenta al respecto:

Both the impressionists and the symbolists, as has already been noted, proscribe any analysis, prejudgement or conceptual commentary -the images, events and feelings were to be left to speak for themselves. This laid a particular burden on the writer's power of expression since his objects alone had to carry a rich burden of suggested autonomous meanings. The symbolist method, therefore, begins by making the same descriptive demand as that of impressionism: the writer must render the object with an idiosyncratic immediacy of vision, which is freed from any intellectual prejudgement or explanatory gloss; and the reader must be put in the posture of actively seeking to fill the gaps in a text which has provoked him to experience an absence of connecting meanings. (7)

En efecto, debido al poder de sugerencia de los fragmentos, los datos complementarios deben surgir de la imaginación del lector más que del escritor.

Freedman ha comentado que la presentación del "momento" como un acto de conciencia y su decantamiento en poesía o ficción permite al escritor modelar las novelas de hechos y costumbres así como las de experiencia interna, en una forma lí-

rica que no está sujeta a un realismo fotográfico. Los materiales formales de la ficción (escenas, personajes, argumento) se ven convertidos en pautas de imágenes, que se amalgaman y por asociación, integran un conjunto que no es susceptible de disecciones analíticas o meticulosas. El lector va creando formas a partir de impresiones aparentemente inconexas. Se acerca a la obra de la misma forma en que un espectador observa un cuadro, es decir, ve yuxtapuestos detalles complejos y los experimenta como un todo. Aclara Freedman: "no sorprende que las expectativas de un lector, que se ha formado dentro de las normas novelísticas más tradicionales, se vean a menudo frustradas porque las pautas simbólicas que encuentra, le parecen antitéticas al método mismo con que se construye la narrativa." (8)

Un logro del impresionismo en la literatura es la amplitud de posibilidades que ofrece para alcanzar su objetivo, ya que cuenta con elementos como el diálogo, las imágenes, la ambigüedad y la descripción oblicua, así como un flujo controlado de figuras y escenas.

En la literatura inglesa

El impresionismo se hizo presente en la literatura inglesa en los versos que Lord Alfred Douglas, Arthur Symons y Oscar Wilde redactaron, mostrando una clara influencia de los im-

presionistas franceses. Wilde redactó poemas en los que las imágenes sensoriales, sin describir físicamente los objetos, aportan la sensación del ambiente que prevalece y logran así la reacción emotiva del lector.

Otra figura prominente dentro del ámbito de la literatura inglesa es Joseph Conrad, escritor de origen polaco que, de 1874 a 1878, período crucial de su formación, radica en Francia. Conrad muestra una tendencia impresionista en algunas de sus obras, y en el prefacio de su novela The Nigger of the Narcissus, expresa su credo artístico el cual no está muy alejado de la visión impresionista. Dice Conrad:

Fiction -if it at all aspires to be art- appeals to temperament. And in truth it must be like painting, like music, like all art, the appeal of one temperament to all other innumerable temperaments whose subtle and resistless power endows passing events with their true meaning, and creates the moral and emotional atmosphere of place and time. Such an appeal to be effective must be an impression conveyed through the senses because temperament, whether individual or collective is not amenable to persuasion. All art, therefore, appeals to the senses. (9)

Es a través de los sentidos que Conrad considera que el arte debe llegar al ser humano, de manera semejante como llegan a su mente los acontecimientos cotidianos, es decir, en forma física y sensorial, con las mismas variantes con que se presentan las situaciones en la vida misma.

El impresionismo en Inglaterra tiene también otros exponentes dentro del campo de la novela. J. W. Beach en The Twen-

tieth Century Novel dice hablando de D. H. Lawrence:

Lawrence in poetry and in the novel is an impressionist because he is not concerned with the dramatic shape of the thing but with the living feel of it... It is shimmer-ness which is the chief contribution of Lawrence to the novelistic technique. And it is this which makes him -before Joyce- the most notable example of the reaction against the well-made novel. (10)

En páginas posteriores, Beach habla de la obra de Dorothy Richardson y la clasifica como una autora más impresionista que el propio Lawrence. Ilustra lo anterior con ejemplos de las tres primeras obras de D. Richardson: Pointed Roofs, Backwater y Honeycomb al comentar:

The term "impressionist" applies better to Dorothy Richardson than to Lawrence. Indeed, she carries the technique of impressionism so much farther than he does, and with so much more apparent deliberateness of intention that she has a decidedly more "modernist" air than that of Lawrence... (Her novels) are altogether lacking in formal characterization. There is no dramatic issue. It is not as if the author were there to interpret for us... She wishes to make us feel... (11)

Sobre el personaje Miriam, aclara específicamente:

The conscious surface of her impressions is given and vastly more is implied with only here and there a discreet admission or more... It is an account of what was going on in her presence, what impressions were coming to her... (12)

Novelistas como James Joyce y Virginia Woolf enriquecen también la literatura inglesa y se percibe en algunas de sus obras una inclinación hacia el impresionismo. En Ulysses (13)

Joyce intentó asociar cada capítulo de su novela a un color determinado y esta observación se confirma con los esquemas que el mismo Joyce entregó a Gilbert y Linatti y que menciona Richard Ellman en su obra Ulysses on the Liffey (14). Bernard Blackstone observa que Virginia Woolf también rompe con la técnica convencional al no buscar respuestas prefabricadas del lector y expresa: "Her delight in the moment, the vivid crystal of the here and now, is always escaping into meaning...There is sensationalism in her novels, the sensationalism of the painter entranced with colour and form, of the poet drunk with scents and tastes; but she rises above or rather through sensation to a higher understanding." (15)

Es obvio que lo que interesa en este tipo de narrativa es el predominio de la sensación. Esta es también una de las características que destacan en la obra de Henry Green y que conducen a su estudio más profundo.

Impresionismo en Green

Henry Vincent Yorke, destacado industrial y novelista, conocido en los círculos literarios bajo el pseudónimo de Henry Green, se sirve en sus novelas, de una prosa que comparte muchas de las características antes mencionadas. Green crea la vinculación autor-lector al presentar una serie de hechos en apariencia intrascendentes, seleccionando escenas y situaciones de carácter sugestivo permanente, que logran

que el lector "vea", "oiga" y "sienta".

Green posee la habilidad de delinear sus obras como un pintor impresionista que, por medio de pinceladas pero sin definir claramente los contornos, logra crear un espacio novelístico y comunicar sus ideas a través de los sentidos. Se puede afirmar que desde sus inicios, Green muestra una inclinación hacia el impresionismo. Su primera novela Blindness (16) trata de un joven que repentinamente queda ciego y, para percibir el mundo que le rodea, se ve obligado a compensar con los otros sentidos su falta de vista. El autor se propone narrar la historia de John Hays a través de una sucesión de imágenes sensoriales -que excluyen las visuales- para lograr que el lector responda a esas impresiones como si estuviera falto de vista. En Living, el impresionismo se hace evidente desde las primeras líneas de la novela y Green se sirve de un lenguaje que oscila entre lo abrupto y lo telegráfico para ubicar al lector en la escena:

Bridesley, Birmingham.
Two o'clock. Thousands came back from dinner along
street. (17)

Es asombroso como con sólo once palabras el novelista sitúa al lector en la escena y le proporciona la información sobre el lugar, la hora y la situación. También en Party Going se transporta al lector a la escena mediante una sola oración y sin emplear artículos. Aunque no se precisan ni el sitio ni el

tiempo en que ocurre la acción, Green proporciona la atmósfera ofreciendo imágenes visuales que, por analogía, se podrían asociar con alguno de los cuadros impresionistas de la serie que Claude Monet dedicó a la Gare Saint Lazare, en los que prevalece un ambiente brumoso:

Fog was so dense, bird that had been disturbed went flat into a balustrade and slowly fell at her feet. (18)

Los detalles que se proporcionan al lector son mínimos: un barandal, una mujer (que se deduce por la palabra "her") y un ave muerta a sus pies. No se ha hecho referencia a la edad de la mujer, a su aspecto físico o a la condición social o económica a la que ella pertenece; tampoco se ha indicado el lugar o la hora en que ocurren los hechos. Se observa pues, que tanto en Living como en Party Going se sitúa al lector en la escena en forma abrupta; en la primera novela el autor proporciona todos los datos en solamente dos líneas; en la segunda, lo introduce en la escena sin hacerle saber a quién se refiere la palabra "her". En ambas obras, Green omite la información sobre lo que ha sucedido antes de dichas escenas. Solamente sugiere la "atmósfera", que es precisamente lo que hacían muchos pintores impresionistas en el lienzo.

Las novelas de Henry Green no son autobiográficas, pero se ha comentado que su trato continuo con empleados de su fábrica así como con compañeros de trabajo durante la Segunda Guerra Mundial, sirvieron de inspiración para escribir Loving

(19), considerada como su más valiosa aportación a la novelística inglesa.

En Loving, Green se sirve de los sentidos para aproximar al lector a la obra, en forma semejante al método usado por los artistas impresionistas: los pintores con sus colores primarios y los contornos poco definidos, los escultores con sus texturas ásperas e imprecisas, los músicos con sus notas difusas y los escritores con sus descripciones líricas y sus "estados de ánimo". Green innova la técnica convencional de aproximarse al lector y entregarle todos los pormenores, proporcionándole solamente lo indispensable y en forma ambigua; esto semeja la técnica impresionista utilizada en la pintura, y gracias a lo impreciso de las imágenes, despierta múltiples respuestas del lector.

C A P I T U L O I I

TECNICAS IMPRESIONISTAS

Personajes

Desde el inicio de la novela, la información que se le entrega al lector en torno a los personajes se reduce a enfocar una o varias características -ya sea en su físico o en su comportamiento- pero evadiendo ofrecer una imagen total de un solo golpe. No obstante lo anterior, el hecho de que Green vaya distribuyendo en la narración datos recurrentes, modificándolos parcialmente a lo largo de la trama, produce un efecto acumulativo que sirve para que el lector integre la imagen final de cada uno de los personajes. Los datos llegan al lector a manera de comentarios breves o formando parte de los diálogos, aportando información adicional en la creación de los personajes.

Se encuentran en Loving datos relacionados con Edith y Raunce, que si se presentaran dentro de la novela bajo el mismo enfoque, resultarían repetitivos. Henry Green los incluye en situaciones tan diferentes, que a pesar de que se trata de información conocida, el lector tiene la impresión de que le llega por primera vez. Raunce dice de su persona: "There's a man gone forty, he cleared his throat"... (20) dato que más adelante confirma en la carta

que escribe a su madre: "I will be forty next June..." (21) y que Agatha Burch menciona al criticarlo: "Take Raunce. There's a man gone forty, been in good places all his life but his silver's a disgrace." (22) Una característica muy peculiar de este mayordomo es que tiene los ojos de diferente color: (Paddy's eyes were) "light blue as was one of Charley's, for Raunce had different coloured eyes, one dark one light which was arresting" (23); "he squinted a bit wild, and this was shocking with his two different coloured eyes" (24); "he winked his bluest eye" (25); "his bluer eye azure" (26). Nótese el hincapié que hace el autor en este hecho poco común de tener los ojos de diferente color, al emplear las palabras "arresting" y "shocking". Edith también menciona esta característica en su conversación con Kate, en la que hace referencia a lo raro de los ojos del mayordomo: "Why I daren's't even look at the man with his queer eyes. Each time I have sight of 'em I can't stop laughing," Edith said 'and the strange thing is I didn't ever properly take it that they was a different colour till the other day.'" (27) Aquí el énfasis se logra con el empleo del adjetivo "queer". El pálido rostro de Raunce se describe: "...he was a pale individual, paler now" (28); "...the skin of his pale face..." (29), y en ocasiones esa palidez se acentúa de un tono verdoso o se torna rojiza debido al reflejo del fuego de la chimenea. También en ocasiones, Raunce comenta que padece molestias estomacales: "upset me too that merchant did. There's been something wrong

with my interior from that day to this. I can't seem able to digest my food' (30)... 'I'm in bad shape. Honest, dear. (31)...It's me dyspepsia', he excused himself." (32) Su manera de ser se establece a través de la repetición de la frase "Clean your teeth before you have to do with a woman" que Raunce utiliza para dar consejos a Bert acerca del sexo opuesto: "...after cleaning your teeth of course" (33) y también para corregirlo: "...'ow many times do I have to tell you wipe your hands when you pass anything and clean your teeth of course before you have anything to do with a woman'" (34). Esa frase aparece también en la conversación de las dos sirvientas cuando están descansando en su habitación: "'Clean your teeth before you have to do with a woman' Edith said 'what talk is that?' 'Have you gone out of your mind then?' Kate asked murmuring 'but whoever said?' 'Mr. Raunce.'" (35), y también cuando Edith pregunta burlona a Raunce: "'Have you cleaned your teeth?'" (36) A través de esa frase se ofrece indirectamente una de las facetas de la personalidad del mayordomo.

En la novela son frecuentes las alusiones a la belleza de Edith: "She's a raving beauty" (37); "she was brilliant, she glowed..." (38); "she had stuck a peacock feather above her lovely head" (39). Nótese como el autor nuevamente alude a un resplandor en Edith al utilizar las palabras "brilliant" y "glowed", evocando ese brillo que los impresionistas

impartían a sus cuadros. Asimismo, Green selecciona los cabellos y los ojos de la joven sirvienta como dos características relevantes, dignas de ser mencionadas con frecuencia. Al describir el cabello de la joven: "her dark folded hair" (40); "behind the yew of windblown hair" (41); "the sky drew a line of white round her mass of dark hair falling to shoulders which paled to blue lilac" (42), recalca el autor lo oscuro del mismo. En estos ejemplos, se acentúa la imagen de los ojos de Edith sin que Henry Green haya proporcionado detalles adicionales al hecho de que son grandes y oscuros: "her enormous eyes" (43); "the slow tide...frosted her dark eyes and endowed them with facets" (44). Debe notarse, sin embargo, que se ha hecho referencia al brillo que tienen.

En toda la novela el autor se abstiene de informar acerca de las fisonomías específicas de los personajes, y, en forma indirecta, da una idea de que las piernas de Edith no deben ser bonitas ya que la joven le comenta a Kate que desearía tener sus tobillos: "I wish I had your ankles dear" (45).

Green llegó a comentar que evitaba el tipo de descripciones acuciosas porque el personaje descrito no siempre resultaría del agrado de todos los lectores, que por supuesto, miden con diferentes parámetros categorías como la belleza. En A Novelist to his Readers dice:

...to start on a coloured description so often leads to an attempt to write down the shape of a nose, or those wonderful rosy lips, which, while almost impossible of accomplishment in any case, only leads back once more to the variations in individual reader's tastes. For how can one, as a novelist cater for those estimable men who only admire girls with black hair and pale blue eyes? The answer is, of course, by not describing them. (46)

Es por eso que Green emplea el impresionismo al describir a sus personajes, para satisfacer los ideales de belleza de cada lector.

Otra manera de caracterizar a los personajes en Loving, se logra mediante el empleo de imágenes y asociaciones para que el lector efectúe una síntesis mental. Al analizar cómo Green caracteriza a Edith, se observa una gran semejanza de los datos que aporta sobre ella con los que contiene la serie de cuadros que, sobre lirios acuáticos, realizó Claude Monet alrededor de 1923, y que muestran un abandono completo a la representación formal. "La pincelada amplia y fragmentada expresa maravillosamente el ininterrumpido refulgir de los reflejos movedizos del agua." (47) Las siguientes líneas son evocativas de los cuadros mencionados:

The slow tide (of a blush) frosted her dark eyes and endowed them with facets. (48) She's a raving beauty (49) with eyes like plums dipped in cold water (50) skin like the flower of white lilac under leaves. (51)

Green equipara los ojos de Edith en forma y color a una ciruela, que al encontrarse bajo el agua, pierde la exactitud

del contorno pero a cambio adquiere el brillo de una piedra preciosa, que se sugiere con la palabra "facets". Al mencionar la piel de la joven: "skin like the flower of white lilac...", el autor hace un parangón entre el cutis y la flor, que rememora tres de las características de sus pétalos: blancura, suavidad y aroma.

Sin mencionar en forma explícita la timidez de Edith, el novelista obliga al lector a intuir que existe, con las palabras: "the slow tide of a blush" que sugieren la imagen del rubor paulatino en la faz de la joven. A pesar de que no se obtiene un retrato convencional ni se precisan la forma o dimensiones de sus rasgos por lo que la descripción no aporta una visión completa de Edith, el uso de los símiles mencionados colabora a la impresión de que se trata de una doncella atractiva, de cutis terso, cuyos ojos oscuros adquieren un fulgor semejante a los reflejos lumínicos del agua. Es notable la capacidad del autor para presentar una visión donde, por un lado, impera la ausencia de movimientos que puedan distraer la atención del observador, y por otro, conferirle a la imagen de la joven, ese resplandor que evoca efectos lumínicos centelleantes.

En el caso de otros personajes, tampoco se ofrece una descripción detallada. He aquí lo que se menciona de Paddy:

A grin spread over this man's face as it always did when his name was mentioned. He was uncouth in shirt sleeves,

barely coming up over the table he was so short. With a thick dark neck and face he had a thatch of hair which also sprouted grey from his nostrils. His eyes were light blue as was one of Charley's for Raunce had different coloured eyes, one dark one light which was arresting. (52)

Se han omitido algunos rasgos faciales del personaje; se han enfatizado otros; y la edad, se sugiere con la frase "thatch of hair which also sprouted grey from his nostrils", que además se advierte por el uso de la palabra "also", que en este caso indica que el cabello de Paddy también es grisáceo. Se nota claramente el poder discriminador de Green, que induce al lector a convertirse en un espectador activo que tiene que inferir, y acaso aportar, los datos faltantes, para completar la imagen parcial que le ha entregado de su personaje. También se nota su interés por presentar datos recurrentes de algún personaje, dentro de la descripción de otro, como es la información que aporta sobre el color de los ojos de Raunce.

Diálogos

Entre las muchas posibilidades de caracterización impresionista que ofrece Green, los diálogos constituyen quizá el instrumento principal para crear a sus personajes y el equilibrio que muestran al ser presentados con las breves descripciones, constituye una de las características más relevantes de la prosa de Green, como expresa Lara Zavala:

In Loving, Green balances his use of dialogue with a se-

series of descriptions which, in my opinion, constitute the most striking feature of Green's writing. (53)

Los diálogos reflejan las características impresionistas de conversaciones cotidianas, donde la información que ahí se vierte, marca la pauta de una buena parte del argumento.

En una novela tradicional, se ofrecen tantos datos aclaratorios que el lector ve constreñida su imaginación para aportar ejemplos que broten de la experiencia de su lectura e integrarlos al relato y participar así de una manera más dinámica. Henry Green comentaba que algunos novelistas recurren a los diálogos para presentar sus argumentos, pero que muchas veces no retratan la manera cotidiana de hablar. Green ha deseado que sus diálogos resulten más ambiguos, "non representational", para lo que selecciona, con excepcional cuidado, las conversaciones a usar como piedra angular en su narrativa, y cuando éstas requieren alguna aclaración, proporciona esos pequeños datos informativos y pertinentes, que ayudarán a alimentar la imaginación del lector y comprender lo que está sucediendo. En este sentido se puede afirmar que Henry Green se sirve de diálogos impresionistas. Los fragmentos informativos se presentan en los comentarios como: "Edith looked sideways as though embarrassed" (54); "her daughter-in-law's silence seemed to imply that all effort was to butt one's head against wire netting" (55); "in this way for the first time she seemed to recognize his place" (56). El lector, estimulado en forma

diferente y de acuerdo a su capacidad perceptiva individual, completa la información. Esta aseveración se corrobora con las siguientes palabras de Henry Green:

To create life in the reader, it will be necessary for the dialogue to mean different things to different readers at one at the same time...The fascination in words is that by themselves they can mean almost anything...it is the context in which they lie that alone gives them life. They should be used as painters use colour, to give tone. For it is the tone in dialogue which carries the meaning, as, in life it is what is left unsaid which gives us food for thought. (57)

De la misma manera como el pintor impresionista sugiere la existencia de los objetos, Green sugiere las connotaciones de las palabras en el diálogo, que por su inherente ambigüedad, permite un sinnúmero de interpretaciones.

En la siguiente conversación que sostienen Mrs. Tennant y su nuera Violet (Mrs. Jack), durante un paseo por los jardines del castillo, la culpabilidad y el temor de que su suegra descubra sus relaciones ilícitas con Dermot Davenport orillan a Violet a tal estado de inquietud que durante un momento parece que va a desmayarse. Sin embargo, su curiosidad la hace sobreponerse y he aquí lo que sucede:

'What did he say?' Mrs. Jack enquired as though in spite of herself.

'What did who say? Here sit here. At least it's dry.'

'That man Raunce,' the younger woman answered.

'My dear really I shall always repeat what you've just asked as the most wonderful example of self possession that's ever come my way. I must say your generation's too extraordinary. Here you are you poor child nearly in a faint and yet you remember I was talking about the

compass arm over the map in the study. Lean back against me now and keep your head down.' (58)

Se percibe la curiosidad de Violet por saber qué le ha dicho el mayordomo a su suegra, y si se ha referido a ella en algún momento. Mrs. Tennant que parece no darse cuenta del nerviosismo y la intranquilidad de su nuera, la elogia diciendo que es admirable el dominio que tiene Violet sobre su persona.

Aunque las aclaraciones que se presentan intercaladas en los diálogos son muy escasas, resultan de tal importancia que el lector debe leerlas meticulosamente para ubicar el contexto de los diálogos. Por ejemplo, en el siguiente fragmento, Mrs. Tennant elogia a su nuera diciéndole que se alegra de la suerte de su hijo por estar casado con ella. Un lector poco atento podría interpretar la frase siguiente como un cumplido, cuando en realidad el autor está manejando una situación irónica:

Your contemporaries have all got this amazing control of yourselves. Never showing I mean. So I just wanted to say once more if I never say it again. Violet dear I think you are perfectly wonderful and Jack's a very lucky man. (59)

La actitud de Violet al recibir el elogio parece confirmar su sentido de culpabilidad y transparenta su preocupación:

Violet stood as if frozen. Mrs. Tennant used her handkerchief.

'There,' Mrs. T. said, 'I feel better for that. I'm sorry I've made such an idiot. Oh and Violet could you let go of me. You are hurting rather.'

'Good heavens,' the young woman exclaimed gazing at the

impression her nails had made on Mrs. Tennant's shirt and with trembling lips. (60)

Al clavar las uñas en el brazo de su suegra, Violet delata su nerviosismo y pretende justificarlo ante ella desviando la atención de Mrs. Tennant hacia la aparente preocupación del regreso de su marido. Green logra imprimir una gama de significados e implicaciones gracias a la deliberada ambigüedad con que presenta la información. El autor constantemente obliga a llevar a cabo una lectura entre líneas debido a la economía y habilidad con que entrega los datos sobre las reacciones de sus personajes. El comentario de Violet, que Mrs. Tennant apoya, ilustra lo anterior y obviamente también indica que ninguna de las dos señoras opina bien del mayordomo:

'But Raunce is a bit of a wet rag, isn't he?'
'Wet blanket you mean,' Mrs. Tennant said. 'Oh well what can you expect with servants nowadays.' (61)

La connotación peyorativa de "wet rag" que se traduce por "trapeador", se agiganta para empeorar la imagen del mayordomo al ser sustituida por "wet blanket", que presenta un mayor tamaño físico y también el concepto de "aguafiestas".

El animar al lector a deducir una y otra vez lo que acontece tomando como base los fragmentos informativos que ha ido acumulando el lector desde el inicio de la novela, puede ser considerado como un recurso impresionista en Loving.

Imágenes sensoriales

Las respuestas del lector se generan debido a los estímulos mentales que logra la secuencia ininterrumpida de impresiones sensoriales que se encuentran esparcidas en la novela. En el primer ejemplo, se describe el brillo refulgente de la luz que llega a los prismas de los candiles del salón de baile donde se reflejan los vestidos morados de Edith y Kate, y que contrastan con el rojo del tapiz de las paredes. Las pinceladas de color se multiplican y el fulgor de la luz que evocan las palabras "reflecting in their hundred thousand drops the single sparkle of the distant day", logran un efecto múltiple saturando la imagen de una iridiscencia semejante a la que se obtiene al chocar la luz contra los fragmentos de un espejo roto en mil pedazos:

They were wheeling wheeling in each other's arms heedless at the far end where they had drawn up one of the white blinds. Above from a rather low ceiling five great chandeliers swept one after the other almost to the waxed parket floor reflecting in their hundred thousand drops the single sparkle of the distant day, again and again red velvet panelled walls, and two girls, minute in purple, dancing multiplied to eternity in these trembling pears of glass. (62)

Esta descripción logra abarcar dentro del marco de la escena una serie de planos pictóricos, movimientos, juegos luminicos y contrastes de colores, que dan la impresión al lector de que está contemplando un cuadro viviente. El siguiente ejemplo es evocativo de una pintura donde los efec-

tos de luz y sombra, la claridad cromática de los tenues tonos pastel, la textura almidonada de las blancas alas de las aves cuyo batir lejano contrasta con la quietud que parece imperar, da la sensación de que uno se encuentra ante un atardecer y hace evidente el hábil manejo de los recursos impresionistas:

Edith laid her lovely head on Raunce's nearest shoulder and above them, above the great shadows laid by trees, those white birds wheeled in a sky of eggshell blue and pink with a remote sound of applause as, circling, they clapped their starched wings in flight. (63)

Green ha presentado uno de esos momentos fugaces e irrepetibles donde los efectos de luz y sombra se confunden con los pálidos colores del cielo, reminiscentes de algunos cuadros impresionistas de Monet. Hablando de este pintor, Denis Rouart dijo acerca de la serie de cuadros llamados Ninfas:

La forma más perfecta y decantada del impresionismo de Claude Monet, una 'musicalidad pictórica' concluida por medio de modulaciones cromáticas de un refinamiento extremo pasando insensiblemente de lo figurativo a lo abstracto para hacer desaparecer al modelo o al tema mismo y no conservar más que un reflejo con toda su fantasmagoría. (64)

Eso mismo puede aplicarse a las dos descripciones anteriores. Green se olvida del sujeto y presenta también una serie de modulaciones literarias de gran refinamiento, que también hacen desaparecer el modelo conservando solamente su reflejo. Sus descripciones crean "estados de ánimo"

retratan "impresiones atmosféricas", "declinantes estaciones del año y fugitivas horas del día" expresando sensaciones flotantes apenas palpables, estímulos "indefinidos e indefinibles" y "colores delicados" (65). Estos pequeños trozos de narración, toman el lugar de una descripción exhaustiva, y al brindar sólo minucias, suplen el contorno de los personajes plasmando únicamente manchas descriptivas que rememoran el estilo impresionista en la pintura. La languidez, que se ha apoderado de Edith en la descripción siguiente, parece contagiar al lector, pues centra su atención hacia el aspecto emotivo y se olvida del personaje, pero sin dejar de percatarse de la belleza lírica de la escena:

Edith stood slack at one of the high windows and did not seem to see those bluebells already coming up between wind-stunned beeches which grew out of the Grove onto that part of the lawn till their tops were level with her eyes. Also there was a rainbow from the sea but you could safely say she took no notice. Nor paid heed to the shrieks next door of two little girls at a game. (66)

Otra descripción que llama la atención es la escena en que Paddy se encuentra dormido en el cuarto donde guardan las sillas de montar, coronado por una telaraña a la que golpea un haz de rayos de sol. La sensación de que la dimensión temporal ha desaparecido se transmite debido a la inmovilidad de la imagen, que parece haber congelado el fluir del tiempo:

Over a corn bin on which he had packed last autumn's ferns lay Paddy snoring between these windows, a web strung from one lock of hair back onto the sill above and which rose and fell as he breathed. Caught in the reflection of spring sunlight this cobweb looked to be made of gold as did those others which by working long minutes spiders had drawn from spar to spar of the fern bedding on which his head rested. It might have been almost that O'Connor's dreams were held by hairs of gold binding his head beneath a vaulted roof on which the floor of cobbles reflected an old king's molten treasure from the bog... (67)

Esta imagen visual entrega los efectos de luminosidad que los pintores conferían a sus cuadros: el brillo dorado que se refleja vibrante en los delgados hilos de la telaraña, la tranquilidad que emana de la imagen así como la profusión de detalles, contribuyen a la delicadeza de la escena y le transmiten el efecto de un retablo, que a la vez conserva la misma vibración de unas notas musicales recién emitidas.

En la novela también se advierte una variedad de imágenes auditivas en las que el lenguaje juega un papel importante para acentuar o disminuir la intensidad sonora. La frase "in spite of his training" de la siguiente cita, prepara al lector a esperar algo contrario a lo que generalmente sucede. Se sugiere que a pesar de que Raunce era cuidadoso al cerrar las puertas, en esta ocasión se golpearon con estruendo. El efecto se logra con la palabra "booming" y en contraste, los términos "music" y "waltz" preparan también al lector a distinguir no solamente una melodía, sino más aún, la cadencia de un vals:

And in spite of his training they made a booming sound as he shut them behind him...For what he heard was music. In a moment, he knew he heard a waltz. (68)

La repetición de la palabra "louder" en el siguiente ejemplo, crea un efecto acumulativo y la sensación en el lector de que es él quien se aproxima al lugar donde proviene la música, impresión que se ve reforzada con la palabra "thundered":

The music came louder and louder as he progressed until at the white and gold ballroom it fairly thundered. (69)

Pero no nada más presenta Green imágenes sonoras simples, sino que, además, en ocasiones presenta algunas que dan la impresión de que el órgano auditivo se encuentra invadido por una "aglomeración" de sonidos:

...and his ears were crowded with the thunder of the ocean. (70)

Otras veces, el lector imagina percibir la ausencia de sonidos:

Within all was immesurable stillness... (71)

He went so soft he might have been a ghost without a head. (72)

La palabra "stillness" se acentúa gracias a la acción del adjetivo "immesurable" y ambos conllevan la idea de ausencia de sonido, al mismo tiempo que dan la impresión de que

tampoco existe movimiento; y las palabras "ghost without a head", además de sugerir lo sigiloso de las pisadas del mayordomo, indican la incapacidad del fantasma de articular sonido alguno al carecer de cabeza.

Las sensaciones táctiles tampoco son olvidadas por el autor pues constantemente aparecen en la novela:

While the nanny patted her hair, wiped her face with a handkerchief and then... (73)

The rain pattered on ivy round their open window... (74)

Estas imágenes reflejan una gran precisión y economía del lenguaje. Green incluye también imágenes que no sólo presentan una sensación táctil, sino que además, adjudican a la escena una atmósfera de sensualidad, como en los siguientes fragmentos:

Kate began to stroke up and down the inside of Edith's arm from the hollow of her elbow to the wrist. Edith lay still with closed eyes. The room was dark as long weed in the lake. (75)

...'Oh my poor feet'
'Take your stockings off Katie and I'll rub 'em for you.'
'Not in that old egg you won't.'
Edith jumped down off the sill. She took up a towel which she laid under Kate's feet. She turned back to the washbasin to wet her hands in cold water. Then leaning over Kate who had closed her eyes she began to stroke and knead the hot feet. Her hair fell forward. She was smiling as she ministered all her bare skin above Kate's body stretched white as spring again. (76)

El efecto de sensualidad se intensifica al presentar la pri-

mera escena en la semioscuridad de la habitación y por el hecho de que Edith mantiene los ojos cerrados al sentir el roce en su brazo, lo que también ocurre con Kate cuando Edith le da masaje en sus pies. La secuencia de las imágenes táctiles repite el efecto sensual en la segunda cita: el lector imagina sentir la frescura del agua, la suave caricia del cabello y por último el roce sobre su piel.

Aunque en Loving es menos frecuente encontrar referencias que funcionen como estímulos olfativos, cuando aparecen llegan como leves destellos, pero sin dejar de perder su efecto. Así como los perfumistas combinan aromas algunas veces muy dulces o penetrantes o que podrían catalogarse como desagradables (como es el caso de los fijadores) y con ellos logran fabricar fragancias reminiscentes de bouquets delicados o de aromas florales, Green combina imágenes sensoriales, frecuentemente distintas entre sí, dentro de las que aparecen varias imágenes olfativas. En la siguiente cita encontramos una combinación de una imagen visual, seguida por una auditiva y otra dirigida al sentido del olfato, que llega en forma violenta por el impacto de la palabra "sharp":

And the day laden with sunshine with the noise of bees
broke in upon their silence. There was a sharp smell
of geraniums... (77)

Las imágenes no solamente evocan sensaciones ante la escena,

también sugieren luminosidad gracias al empleo de la palabra "sunshine", efecto que se intensifica con la palabra "laden", cuyo significado conlleva la idea de que se trata de una gran cantidad de sol. El lector también evoca el aroma de los geranios, pues en este caso se logra un efecto acumulativo, por la presencia ininterrumpida de imágenes sensoriales.

Henry Green también incluye olores poco agradables que el lector recuerda e identifica, como el que evoca el lector en el siguiente fragmento:

...Albert in lighting Kate another cigarette set fire to a thin curl of her hair. She took this in good part, and did no more than exclaim at the smell. 'Er peacock didn't half cause a stink. (78)

refiriéndose al pequeño pavorreal que Mrs. Welch incineró en el calentador de Albert. Otro olor se sugiere cuando Edith le dice a Raunce: "'Stuff that in your smelly pipe and smoke it'." (79)

Aunque es menos frecuente la presencia de imágenes gustativas, Green evoca el sabor agrio utilizando las palabras "crab apple", y logra que el lector las asocie con el carácter avinagrado de Miss Burch al emplear los adjetivos "sour" y "acid", que aparecen en el comentario que le hace Raunce a Bert:

'You know Bert I sometimes marvel women can go sour like

that. When you think of them young and tender it doesn't 'ardly seem possible now the way they turn up you would never hold a crab apple up to them they're so acid. (80)

Con esa enumeración de imágenes se demuestra que el autor ha conseguido estimular la mente del lector en cinco dimensiones al emplear imágenes sensoriales, que colaboran a que las sensaciones se intensifiquen y conducen al lector hacia la ilusión de realidad.

Una de las formas con la que los novelistas caracterizan a los personajes a través del impresionismo es empleando los colores. Ya se ha mencionado que James Joyce se propuso que cada capítulo de su obra Ulysses estuviera asociado a un color. Los colores en Loving también tienen una relevancia especial. Green los utiliza en forma simbólica o para conferir "el ambiente" a las escenas, como en la siguiente cita:

Now, through a veil of light reflected over this plate glass from beneath, Edith could dimly see, not hear, a number of peacocks driven into view by some disturbance on their side and hardly to be recognized in this sovereign light. For their eyes had changed to rubies, their plumage to orange... (81)

El efecto de penumbra que se logra con las palabras "veil of light" y "dimly see", conduce al lector hacia la sensación de estar en una habitación donde la luz está casi extinta, impresión que se subraya por la transformación de los colo-

res del plumaje y los ojos de las aves a rojos y anaranjados, que sugieren el ocaso.

La intención del autor no es sólo presentar los colores tal como se encuentran en las personas u objetos, sino emplearlos además, para identificar o caracterizar a algunos personajes así como para sugerir la atmósfera o ámbito en que ocurren los diversos incidentes de la novela. Para ilustrar lo anterior, se puede destacar el uso que hace Green del color azul en Loving. La serie de tonalidades azules que introduce Green, al formar parte de la escenografía otorga un determinado ambiente a las escenas donde aparece Mrs. Tennant, identificando simultáneamente a la propietaria del castillo: Mrs. Tennant, quien tiñe su cabellera blanca de visos azules (82), bajo el azul crepuscular del techo de la habitación, cuyos muros están tapizados de seda azul (83) ...se queja amargamente de la pérdida de su anillo de zafiros. El azul, con frecuencia está asociado con la nobleza, y su empleo en Loving refuerza esta idea al estar presente en objetos de valor (anillo de zafiros y tapices de seda) que denotan tanto la posición económica como jerárquica de Mrs. Tennant dentro del castillo.

El azul también está vinculado a Violet (la nuera de Mrs. Tennant), pues sus ojos son de ese color: "...tears coming into her blue blue eyes that matched the curtains in

her room." (84) Sin embargo, la joven señora parece estar identificada más ampliamente con el color dorado debido a la frecuente presencia de este color en objetos que le pertenecen o que están presentes cuando ella aparece en la escena: un remo dorado sobresale de su cama construída en forma de barca (85), la placa de mármol de la mesa de centro tiene como base un delfín dorado (86), y es en su cama dorada, donde Violet, de dorados cabellos, engaña a su marido.

En ocasiones Henry Green logra evocar con un nombre y un color el carácter de los personajes. La combinación de rojo y azul forma el color violeta, nombre de la flor asociada con la modestia y que también lleva la nuera de Mrs. Tennant. Por la conversación que sostienen estas dos mujeres, cuando Mrs. Tennant expresa la intención de visitar a una amiga en Belchester y pasar varios días con ella, se podría creer que Violet posee una gran modestia cuando expresa: "'Don't you bother about little me...I shall be all right'" (87), aunque también se intuye que la presencia de Mrs. Tennant resulta un estorbo para Violet, con lo que se sugiere la falta de sinceridad tanto en lo que respecta a "little me" como a que no desea dar molestias. Además, si se hace un parangón con la bisutería, cuyo color dorado representa un falso valor, se puede equiparar el color de las pertenencias de Violet con su infidelidad.

El uso del color rojo se presta como otro ejemplo para

ilustrar en Loving la manera como Henry Green se sirve de los colores. Desde el principio de la novela, Edith está estrechamente vinculada con el color rojo y por ende con el amor. La pañoleta roja que le regaló Mrs. Jack (Violet) muestra las palabras "I love you, I love you" (88); el anillo que le ofrece Moira (la nieta de Mrs. Tennant) como obsequio de bodas, es de rubíes (89); y, al recibir la propuesta matrimonial de labios de Raunce, sus ojos se revisiten de una rosada incandescencia debido al reflejo del fuego de la chimenea:

...Her eyes left his face and with what seemed a quadrupling in depth came following his to rest on those rectangles of warmth alive like blood. From this peat light her eyes became invested with rose incandescence that was soft and soft and soft. (90)

En este ejemplo Green utiliza tanto el rojo, que sugiere con la palabra "blood" como el color rosa, evocando sus diferentes matices gracias al uso reiterado del adjetivo "soft"; además, el empleo de las palabras "rose incandescence" confiere a los ojos de Edith, ese brillo tan buscado por los pintores impresionistas.

Otro dato que conlleva a asociar el color rojo con la joven es el hecho de que ella se ruboriza con frecuencia. En las siguientes citas se alude al rubor de Edith:

...With no change in expression, without warning, she began to blush. (91)

...'Why goodness gracious me,' he remarked to Edith 'whatever are you blushing for?' (92)

...Edith while she blushed hot was picturing that wet afternoon Mrs. Jack had last been over to Clancarty. (93)

...Edith looked up to find Kate watching her. She blushed...'Land's sakes there she goes colouring again' ...Edith while her blushes flooded once more... (94)

Green no nada más caracteriza a Edith por la presencia del rojo en los objetos que le rodean, sino además, la presenta como una persona tímida por su constante sonrojo.

El verde casi siempre está asociado con la presencia de Charlie Raunce y crea a su alrededor un clima de melancolía. El rostro de Charlie se describe como de un color verdoso a causa de su dispepsia, la cual se intensifica al enamorarse de Edith. Raunce expresa lo anterior diciendo:

...'I was wondering if you could just nip over and fetch us some,' (bicarbonate) he suggested green in the face. (95)

...'I shouldn't wonder if you made fun of this as you've always done before but I love you so much my stomach's all upset an' there you are...what's to be the end? I can't go on the way I am. I'm in bad shape. Honest dear. (96)

A través del color verde también se delimitan los dominios del mayordomo:

He had shut that green door to open his kingdom...(97)

Sin embargo, el verde no es el único color con el que se asocia a Raunce. El morado, color neutro para algunos pintores y empleado para dar efectos de sombra en árboles y plantas o para impartir la visión difusa de los objetos, es utilizado por Henry Green como complemento en sus coloridas descripciones debido a su efecto contrastante sobre el blanco y el verde. Este color se usa en la mayoría de las ocasiones, acompañando al verde, para caracterizar el ambiente en que se mueve:

He carried this head away in cupped hand from above thick pile carpet in black and white squares through onto linoleum which was bordered with a purple key pattern on white until he had shut that green door... (98)

She found Raunce hard at it with silver out over green baize cloths across every table he could lay hands on and even into his bedroom...Saucers filled with a violet coloured polish... (99)

With a pyramid steaming on his hands Michael glared about the daffodil sprouted lawn...Meantime Charley looking his disgust, stood at the pony's hazy violet eyes... (100)

Aunque en la última cita no se menciona explícitamente el color verde, queda sugerido por la palabra "lawn" que se une al color de los ojos del pony y ambos se asocian a la presencia de Raunce. Por último, en la escena de la biblioteca donde se encuentran conversando Edith y Charlie Raunce, los tres colores, el rojo, el morado y el verde, que como ya se mencionó se asocian a estos dos personajes, predominan en la

descripción. Bien podrían encontrarse otros ejemplos de colores asociados a algunos personajes como es el caso de Bert y el amarillo: "the yellow pantry boy" (101), pero una búsqueda crítica muy exhaustiva sobrepasaría los propósitos de esta tesina, por lo que se ha limitado a dar los ejemplos más obvios para subrayar este tipo de caracterización y ambientación cromática.

Como ya se hizo notar, la novela de Henry Green está constituida por una colección de fragmentos en prosa, que introducen una serie de situaciones triviales, las que, gracias a la participación interpretativa del lector, forman parte de un tapiz exquisitamente tejido. Herman Hesse en 1921 escribió: "La novela es una lírica disfrazada, un rótulo prestado para que las experimentaciones de los espíritus poéticos expresen sus sentimientos del yo y del mundo. (102) En Loving, la narrativa se aleja de la forma tradicional de presentar los acontecimientos y se elabora a partir de una combinación de diálogos y descripciones, a los que acompañan comentarios escasos de un narrador omnisciente que parece estar limitado, ya que solamente analiza la mente de un personaje y por lo tanto su contribución aparentemente es muy escasa. Este es el ejemplo de lo que se acaba de indicar:

But under her breath with an agony of shame the younger woman was repeating I will write to Dermot and say my

darling I must never see you again never in my life my
darling. (103)

La mayoría de las descripciones, resultan altamente pic-
tóricas y su función se aproxima a la de un poema por el po-
der evocativo de las imágenes. Tres ejemplos ilustran esto:

The dovecote was a careful reproduction of the leaning
tower of Pisa on a small scale. It had balconies to
each tier of windows. Now that the birds had settled
again they seemed to have taken up their affairs at
the point they had been interrupted. So that all of
these balconies were crowded with doves and a heavy
murmur of cooing throbbled the air though at one spot
there seemed to be trouble. (104)

So they ran along a path round by the back past the
dovecote and any number of doors set in the Castle's
long high walls pierced with tall Gothic windows. Run-
ning they flashed along like in the reflection of a
river on a grey day, and smashed through white puddles
which sputtered. (105)

And it (the wind) drove the girls' dresses unto them
like statues as they lifted rectangles of white cart-
ridge paper tied in string out of the panniers to lay
these where sand joined that moss short grass. Then
Edith stopped to gently pull Peter's ears. (106)

Esas descripciones generan respuestas semejantes a las que
se producen ante una pintura o un trozo musical: "...liter-
ature has sometimes definitely attempted to achieve the ef-
fects of painting -to become word painting, or has tried to
achieve the effects of music -to turn into music", dicen
Wellek y Warren (107) lo que corrobora lo anterior. Sin
embargo, el lenguaje de Green se reduce a lo indispensable
y presenta las alteraciones que aparecen en un lenguaje co-

tidiano, sin que por ello desmerezca o pierda su musicalidad. El empleo de varios recursos estilísticos colabora a impartir esa musicalidad al lenguaje. La aliteración es uno de ellos. La reiterada presencia de los sonidos "gr", "g" y "gl", imprime la cadencia a los siguientes trozos:

...grew out of the grove...(108)

...Both girls giggled softly... (109)

Lo mismo ocurre con los sonidos "s", "sh" y "st" en el ejemplo siguiente en el que los sonidos colaboran a imprimir un cierto ritmo que se acentúa con el empleo de las comas y la presencia de los tres adjetivos que aparecen juntos (long, white y soft-haired):

...Saucers filled with a violet coloured polish, old toothbrushes, shammy leather and the long white soft-haired brushes were laid out for use among sauceboats, salvers, rose bowls and the silver candlesticks of all shapes and sizes. (110)

Con una cierta frecuencia resalta también en los trozos descriptivos, la presencia de dos palabras idénticas (verbos, adjetivos, etc.) o de una palabra y su derivado, empleadas para imprimir musicalidad y ritmo al lenguaje:

...tears coming into her blue blue eyes...(111)

...They were wheeling wheeling... (112)

...Edith said and she panted and panted... (113)

Este tipo de empleo coadyuva al énfasis, imparte tono a la narración (mediante el ritmo) y proyecta la manera coloquial de expresarse. Un ejemplo es lo que dice Mrs. Tennant:

Dear dear. Thank you Arthur. That will be all. (114)

y otro lo que expresa Agatha Burch:

...'With my experience I can tell at a glance, tell at a glance,' she said (115)

La repetición de frases o palabras también manifiesta la intensidad de las emociones de los personajes como en el caso de la conversación de Edith y Kate, en la que la primera dice:

I love Charlie Raunce I love 'im I love 'im so there. I could open the veins of my right arm for that man. (116)

En las citas anteriores se percibe una omisión consciente del uso de signos de puntuación, con lo que se imprime una cierta velocidad y fluidez a lo que están diciendo los personajes, y simultáneamente se logra un mayor énfasis.

Es también notorio el empleo frecuente de ciertas palabras a lo largo de la novela, como es el caso de "giggle". Esto demuestra la ambigüedad con la que Green ha escrito su obra. En este caso, el autor está ofreciendo la idea de inmadurez, en forma elíptica:

'Why surely,' says she giving a shocked giggle, then passing a hand along her cheek. (117)

Both girls giggled softly... (118)

Kate and Edith could only giggle. (119)

They giggled in shrieks at this then quietened down.
(120)

But she let out a giggle at the question. (121)

All five began soundlessly giggling in the face of
beauty. (122)

Both began to giggle. Edith put the heel of her hand
up to cover her mouth...in between shrieks of giggling.
(123)

El poder acumulativo que la frecuente presencia de la palabra "giggle" ejerce sobre el lector, hace surgir en su mente la asociación de la risita juguetona con la juventud de los personajes. Green no expresa abiertamente que debido a su inmadurez, las dos jóvenes sirvientas emiten sonidos de risas semi-infantiles, solamente lo sugiere. Esa capacidad de sugerencia es una de las más valiosas aportaciones de Henry Green a la literatura del siglo XX ya que la diversidad de respuestas que obtiene del lector a cambio de los fragmentos que su narración aporta, constituyen la parte medular de la novela, con la que se va creando el proceso lírico.

Es abundante el empleo de símiles y adjetivos en Loving. Con ellos, y la presencia de algunas metáforas, el novelista confiere un tono poético a la narración además de sugerir algunas características de los personajes, por medio de imá-

genes visuales cuyo efecto se intensifica debido a su ritmo y a su brevedad. Se percibe esto en las siguientes citas:

She moved softly gently as someone in devotion and handled the pink sheets like veils. (124)

'The old cow' Charley remarked once she was out of earshot. (125)

...Albert laid himself under a hedge all over which red fuchsia bells swung without a note. (126)

El poder de sugerencia que existe en los tres ejemplos muestra cómo Green se vale del lenguaje para la evocación de sensaciones y para acortar la distancia entre el autor y el lector. Es por ello que Henry Green ha sido clasificado como "el novelista de la imaginación" (127).

A través de este ensayo se ha querido poner de manifiesto que, en efecto, su obra cumple con los propósitos artísticos que se propuso ya desde su autobiografía Pack my Bag, donde afirma que:

Prose should be a long intimacy between strangers with no direct appeal to feelings unexpressed, it should in the end draw tears out of a stone. (128)

C O N C L U S I O N E S

Si el ser humano percibe el mundo que le rodea a través de los sentidos, ¿por qué no inspirarse en su experiencia sensorial para crear una obra literaria? Esta parece haber sido la intención de Henry Green al escribir Loving. Entrega en su novela una secuencia de datos aparentemente intrascendentes y de naturaleza fragmentaria, que semejan a los de un rompecabezas, ya que obligan al lector a colaborar en su interpretación al inferir una gran cantidad de información implícita y aportar los detalles faltantes para organizarlos de una manera coherente, tal como todas las personas lo hacen en forma rutinaria, con los sucesos del acontecer cotidiano.

Es evidente la manera como el autor recurre a la forma elíptica y ambigua de aportar los datos, ya que muchos de los mismos se obtienen a través de lo que expresan unos personajes de otros. También se nota claramente que las descripciones líricas, aunque sugieren el ambiente y ofrecen algunos datos específicos de los personajes, de ninguna manera exhiben un retrato convencional.

El acertado equilibrio entre los diálogos y las descripciones denota también una deliberada estrategia. Los diálogos comunican al lector el estado de ánimo de los personajes

y acarrean una gran cantidad de datos que por sí solos no aclararían gran cosa, pero que debido al contexto en que se encuentran, resultan muy significativos. Por su parte, las descripciones se aproximan al poema en su lirismo, esbozando escenas equiparables a pinturas impresionistas.

Por todo lo anterior, Loving encuentra eco en cada uno de los lectores. La obra va tejiéndose de acuerdo con la sensibilidad personal. Se evocan a los personajes por la presencia de cierto rasgo o color, o a través de datos recurrentes dosificados a lo largo de la novela; a pesar de que muestran pocas variantes, se entregan en situaciones tan disímbolas, que el lector no percibe que se le han ofrecido anteriormente, y aunque los identifica, siente que le aportan nueva información. Cada fragmento se va sumando a los que le anteceden, y es el conjunto lo que le da sentido a la novela.

Independientemente de los epítetos, que a fin de cuentas no son más que una manera de ubicar a un autor dentro de su tiempo y su cultura, es de notarse las diversas posibilidades que Green explora a lo largo de su novela como son la selección del lenguaje para presentar diálogos cotidianos, la manera elíptica y fragmentaria de ofrecer la información y el uso continuo de imágenes sensoriales.

Como se ha podido constatar, Green se vale de recursos impresionistas para romper con la técnica tradicional y ofrecer un tipo de novela que lo convierte en uno de los más destacados prosistas líricos de la literatura inglesa de este siglo.

R E F E R E N C I A S

1. HAUSSER, ARNOLD Historia Social de la Literatura y el Arte. Vol.3, Capítulo IV, - El Impresionismo. Guadarrama Punto-Omega. Barcelona (1980) p.207
2. REWALD, JOHN The History of Impressionism. - The Museum of Modern Art. Toppan Printing Co.,Tokio (1980) p.458
3. Ibid. p.451
4. SERULLAZ, MAURICE El Impresionismo. Cuadernos de EUDEBA No. 170, Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires, (1971). p.10
5. U.T.E.H.A. Diccionario Enciclopédico.Tomo 3 México. (1953) p.1164
6. FREEDMAN, RALPH La Novela Lírica. Breve Biblioteca de Respuesta. Barral Editores Barcelona. (1972) p.252
7. WATT, IAN Conrad in the Nineteenth Century University of California Press. Berkeley. (1979) pp.196-197
8. FREEDMAN, RALPH Op.Cit., p.13
9. CONRAD, JOSEPH The Nigger of the 'Narcissus' / Typhoon / and other Stories.Penguin Books.Londres (1979) p.12
10. BEACH, JOSEPH WARREN The Twentieth Century Novel.Studies in Technique. Appleton-Century-Crofts Inc. Nueva York.(1932) p.384
11. Ibid. p.385
12. Ibid. pp. 388, 389
13. JOYCE, JAMES Ulysses. Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex (1968)

14. ELLMAN, RICHARD Ulysses on the Liffey Faber. -
Londres. (1976) p.134
15. BLACKSTONE, BERNARD Virginia Woolf. Longman, Green &
Co. Londres (1952) p.36
16. GREEN, HENRY Nothing. Doting. Blindness. -
Picador Pan Books. Londres. (1979)
p.343
17. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going. -
Picador Pan Books. Londres. (1979)
p.207
18. Ibid. p.384
19. Ibid. p.17
20. Ibid. p.30
21. Ibid. p.43
22. Ibid. p.114
23. Ibid. p.26
24. Ibid. p.43
25. Ibid. p.99
26. Ibid. p.131
27. Ibid. p.46
28. Ibid. p.18
29. Ibid. p.57
30. Ibid p.188
31. Ibid. p.192
32. Ibid. pp.92,203
33. Ibid. p.71
34. Ibid. p,143
35. Ibid. p.33
36. Ibid. p.104
37. Ibid. p.134
38. Ibid. p.107

39. Ibid. p.19
40. Ibid. p.19
41. Ibid. p.125
42. Ibid. p.33
43. Ibid. p.125
44. Ibid. p.20
45. Ibid. p.33
46. GREEN, HENRY A Novelist to his Readers.II. The Listener, Vol.45, p.425 (1950)
47. SERULLAZ, MAURICE Op.cit. p.53
48. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going.
Op.cit. p.20
49. Ibid. p.134
50. Ibid. p.24
51. Ibid. p.32
52. Ibid. p.26
53. LARA ZAVALA, HERNAN The Deceptively Oblique Novels of Henry Green. Curso Monográfico de Literatura I. VII Semestre. Sistema Universidad Abierta. Facultad de Filosofía y Letras. U.N.A.M. México. (1981) p.17
54. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going.
Op. cit. p.51
55. Ibid. p. 22
56. Ibid. p.42
57. GREEN, HENRY Communication without Speech. The Listener, Vol.44, p.506 (1950)
58. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going.
Op. cit. p,74
59. Ibid. p,183

60. Ibid. p. 183
61. Ibid. p. 73
62. Ibid. p. 65
63. Ibid. p. 170
64. SERULLAZ, MAURICE El Impresionismo. Op.cit. p. 61
65. HAUSSER, ARNOLD Op. cit. p. 246 (Breve resumen)
66. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going.
Op. cit. p. 83
67. Ibid. p. 56
68. Ibid. p. 64
69. Ibid. p. 65
70. Ibid. p. 122
71. Ibid. p. 24
72. Ibid. p. 25
73. Ibid. p. 83
74. Ibid. p. 173
75. Ibid. p. 47
76. Ibid. p. 33
77. Ibid. pp. 142-143
78. Ibid. p. 123
79. Ibid. p. 79
80. Ibid. p. 70
81. Ibid. p. 57
82. Ibid. p. 23
83. Ibid. p. 182
84. Ibid. p. 47
85. Ibid. p. 76
86. Ibid. p. 23

87. Ibid. p. 72
88. Ibid. p. 108
89. Ibid. p. 159
90. Ibid. p. 131
91. Ibid. p. 20
92. Ibid. p. 40
93. Ibid. p. 41
94. Ibid. p. 67
95. Ibid. p. 199
96. Ibid. p. 192
97. Ibid. p. 23
98. Ibid. p. 23
99. Ibid. p. 70
100. Ibid. p. 40
101. Ibid. p. 18
102. FREEDMAN, RALPH La Novela Lírica. Op.cit. p. 7
103. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going.
Op.cit. p. 183
104. Ibid. p. 58
105. Ibid. p. 107
106. Ibid. p. 123
107. WELLEK, RENE Y
WARREN AUSTIN Theory of Literature. Penguin
Books. Harmondsworth, Middlesex
1978) pp. 125-126
108. GREEN, HENRY Loving. Living. Party Going.
Op.cit. p. 83
109. Ibid. pp. 41, 44
110. Ibid. p. 70
111. Ibid. p. 47

112. Ibid. p. 65
113. Ibid. p. 75
114. Ibid. p. 20
115. Ibid. p. 114
116. Ibid. p. 75
117. Ibid. p. 20
118. Ibid. p. 41
119. Ibid. p. 44
120. Ibid. p. 47
121. Ibid. p. 51
122. Ibid. p. 59
123. Ibid. p. 57
124. Ibid. p. 41
125. Ibid. p. 70
126. Ibid. p. 122
127. WELTY, EUDORA Henry Green. A Novelist of the Imagination. Texas Quarterly Vol. 4. p246 (1961)
128. GREEN, HENRY Pack my Bag, citado por Hernán Lara Zavala en el Curso Monográfico. Op. cit. p. 7

B I B L I O G R A F I A

BASSOFF, BRUCE

Toward Loving. The poetics of the novel and the practice of Henry Green.
University of South Carolina Press (1960)
pp.140-160

BEACH, JOSEPH WARREN

The Twentieth Century Novel. Studies in Technique. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (1932)

BOURNEUF, ROLAND y REAL OUELLET

La Novela. Editorial Ariel. Barcelona (1975)

CANDE, ROLAND DE

Historia Universal de la Música.
Aguilar S.A. de Ediciones. Madrid. (1981)

CONRAD, JOSEPH

The Nigger of the 'Narcissus' (Preface)
Penguin Books. Londres (1979) pp. 11-14

COSMAN, MAX

The Elusive Green. Commonwealth 72: pp 472-475 (1960)

COX, C.B. y A.E. DYSON

The Twentieth Century Mind. III. History, Ideas and Literature in Britain. 1945-1965
Oxford University Press. Londres (1972)

DAICHES, DAVID

Critical Approaches to Literature
Longman. Londres. (1977)

ELLMAN, RICHARD

Ulysses on the Liffey. Faber. Londres (1976)

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA

The New Encyclopaedia Britannica. Vol.10
Chicago. (1978)

FREEDMAN, RALPH

La Novela Lírica. Herman Hesse, André Gide
y Virginia Woolf. Breve Biblioteca de Res-
puesta. Barral Editores. Barcelona (1972)

GREEN, HENRY

Communication Without Speech. I
The Listener 44: pp.505-506 (1950)

GREEN, HENRY

A Novelist to his Readers. II
The Listener 45: pp.425-427 (1950)

GREEN, HENRY

The English Novel of the Future
Contact 1: pp.21-24 (1950)

GREEN, HENRY

The Spoken Word as Written
Spectator 191: p.248 (1953)

GREEN, HENRY

Loving. Living. Party Going.
Picador Pan Books. Londres (1979)

GREEN, HENRY

Nothing. Doting. Blindness.
Picador Pan Books. Londres (1979)

GULLON, GERMAN y AGNES GULLON

Teoría de la Novela. Taurus. Madrid (1974)

HAMM, VICTOR M.

The Pattern of Criticism. The Bruce Publ.Co.
Milwaukee. (1953)

HAUSER, ARNOLD

Historia Social de la Literatura y del Arte
Vol.3, Cap.IV. El Impresionismo
Edit.Guadarrama-Punto Omega. Barcelona (1980)

HAYAKAWA, S.I.

Language in Thought and Action
Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York (1972)

HOLMAN, C.H.

A Handbook to Literature. Bobbs-Merrill Edu-
cational Publ. Co, Indianapolis p.227 ((1980)

JOHNSON, CHARLES F.

Elements of Literary Criticism. Kennikat Press
Port Washington, N.Y. pp 143-190 (1968)

JOURDAIN, FRANCIS

L'Impressionisme. Origines. Consequences.
Braun et cie. Paris p.5 (1953)

LARA ZAVALA, HERNAN

The Deceptively Oblique Novels of Henry Green.
Curso Monográfico de Literatura I. VII Semestre
Sistema Universidad Abierta. Facultad de Filo-
sofía y Letras. U.N.A.M., México (1981)

MC.CALLUM, JOHN HAMILTON

Prose and Criticism. Harcourt Brace and World.
Nueva York. (1966)

MELCHIORI, GIORGIO

The Abstract Art of Green en The Tightrope Walkers. I Funambuli. Einaudi. Turin (1974)

MOODY, H.L.B.

Literary Appreciation. A Practical Guide to the Understanding and Enjoyment of Literature in English. Longman. Londres. (1968)

REWALD, JOHN

The History of Impressionism. The Museum of Modern Art. Toppan Printing Co. Tokio (1980)

RUSSELL, JOHN

Nine Novels and an Unpacked Bag. Rutgers University Press. New Brunswick, N.J. (1960)

RYF, S.

Henry Green. Columbia University Press Nueva York (1967)

SALINGER, MARGARETTA

Claude Monet. Harry M. Abrams. Nueva York (1959)

SEYMOUR-SMITH, MARTIN

Who's Who in Twentieth Century Literature Mc.Graw Hill. Nueva York (1977)

SCHOLLES, ROBERT

Approaches to the Novel Chandler Publ.Co. Scranton, Pennsylvania. (1961)

SERULLAZ, MAURICE

El Impresionismo. Cuadernos de EUDEBA No.170 Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires. (1971)

SOUTHERN, TERRY

Writers at Work: Henry Green. (Interview)
Lettres Nouvelles 13: pp.203-214

STOKES, EDWARD

Henry Green: Dispossessed Poet.
Australian Quarterly. 28: pp.84-91 (1956)

STOKES, EDWARD

The Novels of Henry Green
McMillan. Nueva York (1959)

THOMAS, DENNIS

The Impressionists. Optimum Books. Londres
(1980)

TOYNBEE, PHILIP

The Novels of Henry Green
Partisan Review. 16: p.489 (1949)

VAN GHENT, DOROTHY y WILLARD MAAS

The Essential Prose. Bobbs-Merrill Co.
Indianapolis. (1966)

VINAVER, MICHEL

Essai sur un Roman on 'Loving'
Lettres Nouvelles 4: 417-433, 550-565

WATT, IAN

Conrad in the Nineteenth Century
University of California Press, Berkeley
pp.196-197 (1981)

WELLEK, RENE y AUSTIN WARREN

Theory of Literature. Penguin Books
Harmondsworth, Middlesex. pp.125-126 (1978)

WELTY, EUDORA

Henry Green, a Novelist of the Imagination.
Texas Quarterly 4: pp.246-247 (1961)

WEST, PAUL

The Modern Novel. Hutchinson University
Library. Londres. (1965)