



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL RECHAZO Y LA ACEPTACION DE LA MUERTE
EN PARTY GOING NOVELA DE HENRY GREEN



★ NOV. 19 1987 ★

SECRETARIA DE
ASUNTOS ESCOLARES I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LETRAS MODERNAS

P R E S E N T A

LETICIA MARTINECK ARDAVIN



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 está 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.

INDICE

	PAG.
INTRODUCCION.	1
CAPITULO I EL RECHAZO DE LA MUERTE	
A. NIVEL DIEGETICO: LA HISTORIA EN <u>PARTY GOING</u> .	8
B. DESCRIPCION DEL MUNDO DIEGETICO Y DE LAS ES- TRUCTURAS NARRATIVAS.	10
C. ACTITUDES DE LOS PERSONAJES.	21
D. RELACIONES DE REPETICION ENTRE LA HISTORIA Y EL DISCURSO.	30
CAPITULO II. LA ACEPTACION DE LA MUERTE	
A. ANALISIS DEL TITULO DE LA NOVELA Y DE LOS TRES PRIMEROS PARRAFOS.	35
B. EL SIMBOLO "BIRD".	39
C. EL SIMBOLO "FOG".	46
D. EL SIGNIFICADO DEL HOMBRE QUE GUIÑA. "HE WHO WINKED".	52
CONCLUSIONES.	57
REFERENCIAS.	59
BIBLIOGRAFIA.	65

INTRODUCCION

Henry Green es el pseudónimo de Henry Vincent Yorke (1905-1973). Fue un destacado industrial y novelista inglés que publica varias novelas entre las cuales destacan Living (1929), Party Going (1939), Caught (1943), Loving (1945). En Party Going, como testigo de una época, no duda en presentar hechos en apariencia intrascendentes, en los que en realidad hace una crítica de un cierto círculo social. Estos hechos intrascendentes le sirven además para generar efectos mucho más profundos. Sobre la novela, Green pensaba que: "there can be no precise meaning in a work of art. A novel should be all things to all men, if only because the reaction of each individual reader varies in each case. Life itself is capable of several things" (1).

Esta aseveración indica lo que el autor espera del lector: una relación con el proceso creativo por tener aquel que entender e interpretar los hechos en la novela. Esta participación interpretativa se lleva a cabo porque las novelas de Green se alejan de la forma tradicional de presentar los acontecimientos. Por ejemplo, en Party Going, el narrador "omnisciente" tradicional parece estar limitado; sus comentarios son cautelosos y ambiguos. Todo esto da como efecto la impresión de que el narrador no está muy seguro de lo que

pasa en el relato. Además, el estilo de Green es peculiar, con cierta frecuencia resalta en la narración la repetición de las mismas frases o palabras, la omisión de artículos definidos e indefinidos, así como de signos de puntuación. Estas singularidades, más su particular uso de la sintaxis, provocan que el lector trate de descubrir la función del estilo de este autor, lo cual establece la relación con el proceso creativo.

La muerte es un tema que ejerce una fascinación especial en toda la literatura. Inquieta e intriga, por lo que será siempre tema de interés para casi todos los escritores. Henry Green no es la excepción, en Party Going la muerte es uno de los temas principales. De las varias novelas de Green, escogimos ésta porque, en una primera lectura, no parecía complicada en su trama; sin embargo, en lecturas subsecuentes nos dimos cuenta de su complejidad. Esto nos invitó a hacer su análisis, del cual finalmente concluimos que el rechazo y la aceptación de la muerte es el tema principal.

Para estudiar la forma en que Green desarrolla este tema, nos proponemos utilizar como marco teórico diferentes conceptos y técnicas de investigadores como Gerard Genette y Dorrit Cohn. Los textos teórico -metodológicos que utilizaremos nos permitirán explorar formas de significación narra-

tiva en distintos niveles de la estructura narrativa. Los conceptos y las técnicas de ambos teóricos se aplicarán solamente en aquellos pasajes que consideremos pertinentes. Como en este estudio se emplearán algunos de los términos de Genette, definiremos para empezar lo que es diégesis. Diégesis, según este teórico, es el universo espacio-temporal designado por la narración, es el proceso de lo enunciado. Es, también, "la sucesión de las acciones que constituyen los hechos relatados en una narración" (2).

En contraste, en el análisis narrativo, "el discurso es el proceso de enunciación (cuyos protagonistas son el narrador y el receptor de la narración) que vehicula la intriga de la historia, es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes" (3). Al plano del discurso corresponden las estructuras narrativas: la organización descriptiva, diversas formas de focalización, narración consonante y disonante, y el nivel simbólico que se desprende de las estructuras narrativas. La comprensión de la novela en su totalidad exige la síntesis del nivel diegético y del discurso. Separar el discurso de la diégesis (los sucesos de la historia) es una necesidad del análisis, que no corresponde a la realidad del relato.

Al analizar el nivel del discurso, estamos investigan-

do los modos que adopta la exposición de la historia en el relato, por ejemplo: qué recursos se utilizaron para proporcionarle verosimilitud, cómo se combinan las diferentes estrategias discursivas, la manera en que se manejan las diversas focalizaciones. Así que como en el relato todo se superpone y se integra, se hará referencia a las estrategias narrativas (plano del discurso) para poder explicar los hechos relatados (diégesis) en la narración.

El narrador cuenta la historia y organiza el discurso narrativo. El es quien en este texto construye el tema de la muerte, por este motivo se le puede atribuir, metafóricamente, la aceptación de ella. Por otro lado, construye a sus personajes como seres insustanciales. El narrador crea esta oscuridad con diferentes estrategias, principalmente suprimiendo en ellos, el concepto de la angustia que es un fenómeno esencial de la existencia humana. Los personajes a pesar de estar rodeados de símbolos de muerte, la eluden, es a esta evasión lo que llamamos el rechazo de la muerte.

Para explorar la forma en que el tema se genera hemos dividido el trabajo en dos capítulos. En primer lugar incluiremos la historia resumida, porque consideramos que este universo ficticio con sus personajes significa "vida", y, por lo tanto, se opone a "muerte". La razón de esto es que, "los

elementos que la ficción toma de la realidad cotidiana (personajes, situaciones y eventos) son utilizados para inventar otra realidad...(4). Por lo tanto, la relación entre esta realidad inventada y la realidad cotidiana nos permite evocar a este universo ficticio como a un universo "vivo" que se opone, de alguna manera, al concepto de finitud. El narrador que construye y organiza el texto presenta la historia en tal forma que ésta, se percibe como verosímil (diálogos, discurso indirecto y libre, personajes que se mueven de un lado otro y referencias a espacios comunes de nuestro código cultural).

Después, en la descripción del mundo diegético y de las estructuras narrativas, se utilizará la metodología de Genette para analizar los tipos discursivos que proporcionan a la historia visos de verosimilitud o ilusión de realidad. También se analizarán las formas diversas de focalización y sus efectos. Asimismo, plantearemos que el tema del rechazo y de la aceptación de la muerte son valores universales que forman la esencia hombre. Este análisis permitirá investigar la forma que adopta la presentación de la historia en el relato, por ejemplo: el uso constante del discurso directo y transpuesto, confirma que la intención del narrador es de producir un efecto mimético. La focalización es una estrategia que enriquece este texto, en tanto que no solamente da cuenta

en focalización interna de la conciencia de los personajes, sino que permite imaginar a las acciones como simultáneas, lo cual a su vez nos refiere a un universo en movimiento.

Para señalar el rechazo de la muerte por parte de los personajes, se analizarán algunas de sus actitudes. Ellas nos mostrarán la forma en que estos evaden, huyen, constantemente de la revelación de la "nada". En esta sección se estudiarán ciertas técnicas de presentación de conciencia. Finalmente, se analizará el relato llamado por Genette "repetitivo", que narra varias veces lo ocurrido una sola vez y prolonga así la duración del discurso.

Habiendo concluido con el tema del rechazo, para estudiar la manera en que se construye el tema de la aceptación de la muerte, en el segundo capítulo analizaremos las asociaciones simbólicas de algunas palabras y cómo se relacionan entre sí. Este capítulo se dividirá en cuatro secciones, en cada una se tratará de encontrar efectos de sentido que se generen a partir del texto.

Somos conscientes de la riqueza de símbolos en el relato, sin embargo, solamente analizaremos aquellos que sean pertinentes a nuestro propósito. Tampoco se tocarán, por razones de espacio, los diversos temas que forman todo el

sentido general de la novela, tales como la incomunicación y las relaciones humanas.

CAPITULO I
EL RECHAZO DE LA MUERTE

a. NIVEL DIEGETICO: LA HISTORIA

La historia transcurre en un lapso de cuatro horas durante el cual un grupo de amigos, de la alta sociedad inglesa, se reúne en una estación de tren con el propósito de viajar al sur de Francia por invitación del rico y más codiciado soltero del grupo, Max. La salida se retrasa debido a que una densa niebla impide la salida de todos los trenes. El relato da cuenta de los acontecimientos que se suceden en la estación y en el hotel donde han decidido esperar la hora de partir.

Algunos de los personajes llegan más tarde. Este es el caso de Julia quien se retrasa porque, camino de la estación, se angustia pensando en la posibilidad de que a la camarera se le hubiese olvidado empacar sus amuletos de la buena suerte. Esto la hace regresar a su casa desde donde, más tarde, toma un taxi a la estación. Max se retrasa también pues lo entretiene una llamada telefónica de Amabel, su amante, a quien miente frente a la disyuntiva de no saber si quiere o no que lo acompañe en el viaje.

Ya reunidos en el hotel, los amigos charlan animadamente mientras que Miss Fellowes, quien había ido a despedir a su sobrina Claire, yace enferma cerca de ellos en uno de los cuartos que Max había alquilado. Mediante los diálogos, el lector se da cuenta de las relaciones que se establecen entre los personajes, las cuales incluyen crítica, competencia, mentira y abuso. Así, Claire y Evelyn critican la forma de vestir de Angela Crevy además de considerarla una intrusa dentro de su cerrado grupo; ignoran que Max la ha invitado como una especie de suplente, ella sería la nueva conquista que contrarrestaría el aburrimiento o exasperación que le pudieran causar Julia y Amabel durante el viaje. Entre estas se establece una fuerte competencia pues ambas quieren adueñarse de Max, cuya fama de rico y mujeriego lo convierte en un objeto deseable. Esta competencia da lugar a que se formen alianzas efímeras; entre Miss Angela Crevy y Amabel, así como entre Evelyn, Claire y Julia. Todos los personajes mienten de una manera u otra, por ejemplo, Max. Julia conoce su personalidad pero esto no la hace vacilar en desearlo como esposo. Lo acepta considerando la mentira como parte de su alta condición social. Todos, además, tratan de abusar el uno del otro; Claire se aprovecha de su marido que es más débil. También Angela, desde su posición de poder sobre su enamorado, juega con él cruelmente para despertar sus celos. Podemos añadir a todo lo anterior que casi todos de una manera u otra se caracterizan por su egoísmo.

Es importante hacer resaltar que no hay división de fuerzas entre ellos, pues las alianzas se hacen y se deshacen de inmediato. Tampoco destacan conversaciones realmente trascendentes. Pasan la mayor parte del tiempo haciendo conjeturas sobre lo que realmente ha pasado con Embassy Richard, quien más tarde se une al grupo. Otro asunto mucho menos discutido es la misteriosa enfermedad de Miss Fellowes. Todos temen que esta última circunstancia les eche a perder sus planes. Es así como, a través de las conversaciones y acciones de los personajes, el narrador los retrata fatuos huecos y preocupados por trivialidades.

b. DESCRIPCION DEL MUNDO DIEGETICO Y DE LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS

El mundo diegético o universo ficcional en Party Going nos presenta la conducta y posiciones morales de los personajes a través de sus acciones, regidos por el viaje de placer que realizarán. La estación se percibe en un primer plano como llena de bullicio y de actividad; es el punto convergente al que anhelan llegar los personajes. Este medio ambiente ofrece la oportunidad de presentar muchas acciones como simultáneas. Es por medio del recurso de la focalización que el relato adquiere una gran movilidad en la presentación y percepción de lo narrado (ver. p. 14). Esto, aunado a los diálogos y a las interrupciones que sufren los personajes

por diversos motivos, contribuye al efecto general de ilusión de realidad que el mundo diegético construido parece buscar.

A continuación haremos un esbozo de las estrategias que producen la ilusión de realidad en el texto, para lo cual utilizaremos el método de análisis del discurso narrativizado de Genette (5). En el capítulo de "Modo" el término modo narrativo o modulaciones narrativas (término, este último, que Genette no usa sino hasta 1983) da cuenta de las posibilidades de narrar con muchos o pocos detalles los acontecimientos y de contarlos desde diferentes ángulos o puntos de vista (6). Estas dos categorías forman dos filtros básicos, los cuales llama "distancia" (esta palabra se usa metafóricamente) y "perspectiva". En primer lugar definiremos "distancia", como un filtro cuantitativo que responde a la pregunta: ¿Qué cantidad de información? Para responder a esta pregunta Genette hace una diferencia entre narración de eventos y narración de palabras. La primera es una transposición verbal de realidades no verbales mientras que la segunda "cita", en mayor o menor grado, las palabras dichas por los personajes. El grado de "distancia" entre texto y lector depende de dos factores: la cantidad de información y la mayor o menor presencia del narrador. Partiendo de estos dos factores podemos ver que cuanto más detalles descriptivos y narrativos haya, será mayor la sensación de cercanía de la historia frente al lector, es decir, mayor será la ilusión de que la historia "sucede"

frente a nuestros ojos, ilusión que aumentará si se reduce la mediación del narrador. Se puede concluir entonces que tanto la gran cantidad de información como la nula mediación del narrador funcionan narrativamente como connotadores de mimesis (ilusión de realidad).

En cuanto a la narración de palabras, Genette hace una división en tres: discurso citado o directo, discurso transpuesto, que puede ser indirecto o indirecto libre, y discurso narrativizado. Sobre estas tres divisiones se puede decir que el discurso citado es la forma más mimética, de la que el narrador casi desaparece dejando a los personajes usar sus propias palabras. En el discurso transpuesto el narrador se interpone entre el personaje y su discurso, el narrador dice lo que el personaje dijo antes. El menos mimético es el discurso narrativizado ya que el narrador resume y abstrae aquello que el personaje dijo.

Todo lo anterior nos sirve para señalar de qué manera la construcción del mundo en esta novela remite a una "realidad" aparentemente llena de actividad, cualidad que de suyo se opone al concepto de lo inanimado. Para lograr esta ilusión de realidad las estrategias más empleadas en el texto son el discurso directo y el transpuesto, como ejemplificamos en el siguiente pasaje donde Julia y Evelyn tratan de reunir a todos sus amigos.

'Is that where he is then? Has Claire gone to fetch him?' asked Evelynna.

'No, there was something else, I really don't know where she was going.'

Julia said she thought they had better send Edwards for Max. Miss Henderson said Claire would come back and that now they had all found each other it would be madness to separate once more. Julia said again, but wouldn't it be better to send Edwards to fetch Max. At this Edwards broke in and said Mr. Adey had told him to stay where he was and that he would be along himself directly. (7)

La primera estrategia discursiva que se observa en este pasaje es el discurso citado y la segunda el discurso transpuesto cuando el párrafo empieza con "Julia said..." y "thought...", ambos son verbos introductorios que particularizan el discurso indirecto. Este pasaje ilustra la forma en que el narrador mantiene la fidelidad sintáctica y tonal aun en el discurso transpuesto; y cómo, por medio de estas estrategias (discurso directo y transpuesto) que son abundantemente utilizadas en Party Geoin, se genera la ilusión de realidad.

La segunda modulación narrativa es la perspectiva o focalización. La focalización es un filtro cualitativo que responde a las preguntas: ¿Desde que ángulo se focaliza? ¿Cómo se focaliza? Este segundo filtro restringe la información narrativa, que se da al escoger o no el punto de vista respectivo (8). El único agente capaz de focalizar es el narrador,

ya que lo que se focaliza es la narración misma. Sin embargo, el punto focal de restricción puede ser un personaje. En este caso sería una narración focalizada en éste. El narrador sabe sólo lo que el personaje sabe y en cuanto al campo espacio - temporal, éste también se limita al del personaje. Hay restricción en tanto que en una estricta narración focalizada en un personaje no se puede entrar en los pensamientos de otros.

En Party Going tenemos lo que Genette llama focalización cero o la no focalización, que generalmente se presenta en la narración clásica de narrador omnisciente. Este tipo de narración en focalización cero impone muy pocas restricciones al narrador en el eje espacio - temporal de su universo. (En Party Going, curiosamente, las restricciones son mayores). Lo sabe todo, sondea la conciencia de sus personajes, comenta e interpreta. La focalización en esta narración a menudo da efectos interesantes, tal es el caso en esta secuencia:

And as Miss Crevy made her way to this place, Claire and Evelynna had arrived at that stage in their conversation when they were discussing what clothes they were bringing. Both exclaimed aloud at the beauty and appropriateness of the other's choice, but it was as though two old men were swapping jokes, they did not listen to each other they were so anxious to explain. Already both had been made to regret they had left such and such a dress behind and it was because he felt it impossible to leave things as they were with Angela, it was too ludi-

crous that she should go off on that note, that kiss on his nose, he must explain, that Robin came back to apologize. (9)

Primero el lector "ve" pasar a Miss Crevy, después se entera sobre lo que Claire y Evelynna platican (Evelynna en vez de Evelyn aparece varias veces a lo largo del texto). El narrador comenta irónicamente sobre esta conversación: "but it was as though two old men...". Acto seguido cuenta lo que sucede en ambas conciencias "both had been made to regret..." e inmediatamente nos informa sobre aquello que pasa en la conciencia de Robin "he felt...". Las cosas parecen sucederse simultáneamente. Este efecto de "simultaneidad", connotador de mimesis también, se da por diversos motivos: primero porque el relato, en focalización variable (se narra a partir de la conciencia de varios personajes), da cuenta rápida de varias conciencias; segundo porque, en el nivel discursivo, las oraciones están yuxtapuestas y por lo tanto los acontecimientos se "juntan"; tercero porque nada se dice de los espacios. En el nivel de la diégesis estos no son contiguos; los personajes ocupan diferentes lugares; sin embargo, gracias a la focalización, todo parece sucederse al mismo tiempo. El lector ve yuxtapuestos los detalles en el nivel discursivo pero los experimenta como un todo. A esta estrategia de yuxtaposición también se le llama montaje, palabra tomada del cine que se usa para designar el ajuste de escenas en una película. Los cambios de focalización equi-

valen a movimientos de la cámara en el cine; para producir el efecto de simultaneidad en las acciones.

Aunque la focalización dominante de este relato es cero, el narrador se mantiene en espacios y tiempos bastante reducidos. La restricción se hace sentir al no salir de la estación de tren y de la limitación espacial impuesta digécticamente por la neblina. En el aspecto temporal el relato analéptico casi no existe; no se dan antecedentes de nadie. Además, el narrador al entrar en la conciencia de sus personajes, lo hace superficialmente. El hecho de que los personajes casi no tengan pasado enfatiza, en esta novela, su condición de seres huecos que existen allí, "viviendo" el momento. Basta una noche, un solo día o, como en este caso, unas horas para demostrar una actitud ante la vida, que en este caso es de evasión. La vacuidad de los personajes resalta también por la omisión de datos sobre los posibles problemas existenciales o psicológicos que pudieran tener. La poca profundidad con que el narrador penetra en las conciencias previene que el lector "conozca" bien a los personajes. La supresión de datos evita conocer en ellos su angustia mortal, son contadas las veces en las que el narrador permite el acceso al fondo de sus personajes.

La restricción espacial de la que hablamos al principio se da por motivos temáticos. Por ejemplo, la estación

es un espacio cuya bóveda es "a huge vault of glass" (10). La palabra "Vault" significa entre otras cosas "burial chamber, especially when underground" (11). Más adelante encontraremos descripciones muy claras que transforman la estación en un lugar de muerte. Por otro lado, la neblina aumenta las restricciones del narrador descriptor de espacios. El universo ficcional de este relato está invadido por la niebla y la oscuridad; esto hace que el relato tenga un tinte sombrío. Así que el tiempo, el espacio y la poca profundidad psicológica en el tratamiento de los personajes subrayan de alguna manera sus huecas acciones, es decir, bastan pocos espacios para que el narrador dé la atmósfera deseada a su mundo ficcional.

De esta manera queremos demostrar que el mundo construido de Party Going hace hincapié, por medio de las modulaciones narrativas, en los términos de viaje trivial, de fiesta y de vida. Todo esto, de suyo, niega valor y presencia a la muerte. Los personajes de esta historia niegan la fugacidad del tiempo y la inexorabilidad de la muerte. La presencia de la muerte, tal parece, pasa inadvertida para el observador poco atento. En cambio, el narrador, observador por excelencia, da cuenta de ella. La tensión entre el narrador y los personajes se origina por la conducta de los segundos, que deja ver un rehuir a la muerte y por la aceptación de la misma por parte del narrador.

Un ejemplo de cómo el tema de la aceptación se desarrolla es la forma en que el narrador, quien describe la estación, transforma los detalles descriptivos en tal forma que la convierte en un espacio de muerte: el equipaje se vuelve una serie de tumbas y los viajeros, dolientes.

Again there was so much luggage round about in piles like an exaggerated grave yard, with the owners of it and their porters like mourners with the undertakers' men, and so much agitation on one hand with subdued respectful indifference on the other that this uneasiness had at last been passed on to Claire. (12)

Este pasaje ilustra la forma en que el narrador incluye su concepción del mundo contraponiéndola a la de sus personajes. Esto origina la tensión producida por las dos visiones del mundo en la novela: la del narrador y la de sus personajes.

Además, cuando el narrador focaliza la narración en un personaje, la voz que da cuenta de sus pensamientos y de sus percepciones tiende, lingüísticamente o cognoscitivamente, a contrastar con la de éste o, dicho de otra manera, no hay fusión entre la voz del narrador y la del personaje. Este tipo de narración disonante (13) se puede ver claramente en el pasaje en donde Max se encuentra a solas con Amabel. El es quien percibe toda la belleza de la mujer y la atracción que ejerce sobre él; sin embargo, la nota disonante se escucha

cuando las manos de la mujer se comparan con palomas sucias y muertas. Retomaremos y analizaremos más detalladamente los elementos simbólicos de esta descripción en la sección de Aceptación (ver p. 43).

En Party Going el tema del rechazo y de la aceptación de la muerte se presenta constantemente. Como ya antes se dijo, el mundo ficcional está habitado por estos personajes absurdos. Los consideraremos como la parte que rechaza y niega, al eludir por medio de sus acciones la presencia de la muerte. En cambio la insistencia en la muerte, que se da en el nivel de estructuras narrativas y discursivas de las que se desprende la dimensión simbólica, la consideraremos como la representación de la aceptación de la finitud del hombre.

En el mundo ficcional de esta novela existe una escisión entre estos dos temas de valor universal, lo cual nos permite establecer una analogía, pues esta diferencia parece coincidir con lo que podría ser la esencia del hombre: el ser y no ser en lo profundo de su conciencia. En el hombre se encuentra la división de los instintos primarios de vida y muerte, su angustia proviene de esta contradicción de su mundo íntimo. El entender su mortalidad es entender sus limitaciones, según la penetrante observación de William Barrett:

Human finitude is the presence of the not in the being of man. That mode of thought which cannot understand negative existence cannot fully understand human finitude. Finitude is a matter of human limitations, and limitations involve what we cannot do or cannot be. Our finitude, however, is not the mere sum of our limitations; rather, the fact of human finitude brings us to the center of man, where positive and negative existence coincide and interpenetrate to such extent that a man's strength coincides with his pathos, his vision with his blindness his truth with his untruth, his being with his nonbeing. And if human finitude is not understood, neither is the nature of man. (14)

Aquí queda establecido cómo la esencia del hombre está compuesta por la aceptación y el rechazo de su finitud. Es por esta explicación sobre una de las tantas concepciones de la vida, que este pasaje nos parece apropiado para justificar la analogía que proponemos entre el hombre y este texto. Para mostrar de qué manera esta misma escisión existe en la obra se resumió el relato, se describieron las modulaciones narrativas y se presentó una de las descripciones de la estación de tren. El lector imagina a este mundo ficticio como si fuera "real", por lo tanto le produce el efecto mimético de ilusión de "vida", lo cual como ya se dijo antes, se opone a la muerte. Además, la descripción nos ofrece la concepción que sobre la muerte tiene el narrador, concepción que en cierta forma, se opone a las estrategias de verosimilitud con las que se construye la diégesis. Esta concepción, la cual se podría interpretar como la aceptación de la finitud, contrasta

con la actitud de los personajes. Los personajes a su vez presentan por momentos esta escisión; cuando dejan aflorar sus angustias, se presiente la contradicción de su mundo íntimo.

En las siguientes secciones estudiaremos algunas de las actitudes de los personajes, quienes por medio de ellas dejan ver su concepción sobre la vida; de negar y de evadir. También se estudiarán ciertas técnicas de presentación de conciencia y a partir del modelo propuesto por Genette se analizarán las relaciones de repetición entre la historia y el discurso.

c. ACTITUDES DE LOS PERSONAJES

Para mostrar específicamente la manera como se va dando el tema de rechazo en la diégesis, analizaremos algunas actitudes de los personajes. Tomemos como ejemplo el caso de Miss Fellowes, quien va a la estación para despedir a su sobrina. Antes de entrar recoge un pichón muerto que encuentra sobre la banqueta. Ya en la estación, lava a éste en el baño.

For Miss Fellowes, as they soon saw, had drawn up her sleeves and on the now dirty water with a thin wreath or two of blood, feathers puffed up and its head sideways, drowned along one wing, lay her dead pigeon. Air just above it was dizzy with a little steam, for she was doing what she felt must

be done with hot water, turning her fingers to the colour of its legs and blood. (15)

En primer lugar, los personajes que ven el "hecho real" en este pasaje, son las "two nannies" quienes también vienen a despedir a los integrantes del grupo. Extrañadas y en completo silencio observan cómo Miss Fellowes lava el pichón muerto. Parte de éste yace dentro del agua sucia de sangre. Ella parece no darse cuenta de que el pájaro está sin vida, para ella sólo está sucio, así que: "she was doing what she felt must be done with hot water,". A través de su conducta la idea de la muerte se transforma. Primero ésta se ve como igual a suciedad: pichón muerto = suciedad. Aunque al negar la muerte del ave, la idea se transforma de la siguiente manera: pichón con vida = suciedad. Empero Miss Fellowes cambia de nuevo de parecer, después de lavar el pichón, lo envuelve en un papel; no obstante, en cierto momento, manda a tirar el bulto: "'I wonder if you mind throwing this parcel away in the first wastepaper basket'" (16). Con esta acción la idea de la muerte se presenta igual a basura. Esta idea de considerar a la muerte como inmundicia se retoma cuando la misma Miss Fellowes es llevada por la escalera de servicio como si por estar muy enferma y a punto de morir se convirtiera en basura (ver p. 27). Apenas tira el pichón lo vuelve a recoger, confirmando así su deseo inconsciente de que no esté muerto.

Así como vacila en aceptar la muerte del pichón, tampoco acepta que se siente enferma. En cuanto llega a la estación, percibe su malestar y, después de rescatar el pájaro de la basura, entra en la cafetería.

It had been a fancy to order whisky and she was trying to remember what her father's brand had been called which was always laid out for them years ago when they got back from hunting. He said it was good for every--one after a hard day and you drank it, went to have your bath and then sat down to high tea. (17)

Aquí podemos observar cómo Miss Fellowes en vez de reconocer que está enferma, se engaña a sí misma tomando un whisky. Esto, como solía decir su padre, era bueno después de un día pesado. Se sugiere así, que ella prefiere creer que su malestar es debido al cansancio y no a alguna enfermedad. Sobre la enfermedad, Keyserling dice: "La enfermedad es una condición para acomodar nuestro ánimo a la idea de la muerte" (18). Es esta "condición" la que ella rechaza. En esta cita se subraya también la crítica que el narrador hace sobre esta clase social, la cual es premiada con "whisky", un reconfortante "bath" y "high tea" por haber ido de cacería, es decir, por matar. Más adelante, ya muy enferma. Miss Fellowes es llevada a uno de los cuartos del hotel donde, a causa de su mal estado, tiene varias pesadillas o delirios. La enferma, en uno de sus delirios, pelea con una de las mese-

ras de la cafetería. Sus labios se mueven sin que salgan palabras de ellos:

It might have been an argument with death. And so it went on, reproaches, insults, threats to report and curiously enough it was mixed up in her mind with thoughts of dying and she asked herself whom she could report death to. And another voice asked her why had she brought a pigeon, was it right to order whisky, did she think, when she was carrying such a parcel? And she did feel frightfully ill and weighed down, so under water, so gasping. It was coming on her again. And she argued why shouldn't she order whisky if they always had it when they were children, and as for the pigeon it was saving the street -cleaner trouble, when they died they were never left out to rot in the streets nowadays. (19)

El modo de contar lo que sucede en este delirio se hace con las técnicas de presentación de conciencia, llamadas por Dorrit Cohn (20) psiconarración y monólogo narrado. La forma de expresar verdades o motivos escondidos y miedos que se dan en el subconsciente del personaje se presenta con las técnicas antes mencionadas. Las dos técnicas en esta cita se suplementan, la una cae dentro de la otra sin que haya un punto preciso de separación. Sin embargo la psiconarración consonante resume los pensamientos y las sensaciones del personaje mientras que el monólogo narrado muestra los pensamientos del personaje con preguntas, exclamaciones y el idiolecto del mismo. La psiconarración es el discurso del narrador sobre la conciencia de un personaje, que en este caso da cuenta

de estados subverbales (sueños, pesadillas y visiones). La forma de presentación discursiva es en tercera persona y en el pasado. La psiconarración en este caso es consonante. La consonancia en la narración se presenta cuando el tono o tema no se opone a la conciencia del personaje, cosa que ocurre en la narración disonante en donde la mediación narratorial es mucho más fuerte, casi audible. Ejemplo de psiconarración consonante en este delirio es: "It might have been .." el narrador revela indirectamente la indecisión de Miss Fellowes, la cual ya antes había sido mostrada cuando ésta duda en aceptar o no la muerte del pichón. Con la selección gramatical de "pudiera haber..." el narrador en cierta forma resume lo que ella siente: su asombro, su duda y rechazo. El discreto narrador relata pero coincidiendo con la conciencia de Miss Fellowes. Esta estrategia discursiva se acerca mucho al monólogo narrado que es la técnica de la siguiente oración. "And it went on". El monólogo narrado es una estrategia más directa. Esta forma de presentación es el discurso mental de un personaje encubierto por el discurso del narrador. Característica de esta técnica es la de conservar las exclamaciones e interrogaciones del discurso original. El monólogo narrado, término acuñado por D. Cohn, es específico a la presentación de la actividad mental cuya forma discursiva se encuentra entre el estilo directo y el estilo indirecto o sea el discurso indirecto libre. Esta última estrategia, que permite narrar los pensamientos respetando el "habla inte-

rior" del personaje, hace que las emociones se representen con más fuerza. Por ejemplo, en los elementos del habla del personaje "curiously enough...", se refleja la perplejidad de Miss Fellowes. Así también palabras como "threats..." reflejan motivos ocultos: el sentirse amenazada por algo que no entiende. La voz que recrimina en este monólogo narrado "And another voice asked her..." funciona para que la verdad enterrada en lo más profundo de la psique de este personaje surja verbalmente. Después de la voz que la recrimina, nuevamente se cambia a psiconarración consonante en donde "frightfully ill..." y "weighed down..." dan cuenta sumariamente de sus sensaciones. El narrador parece encontrar las palabras exactas para explicar aquello que Miss Fellowes siente pero que no puede describir. Finalmente las limitaciones y distorsiones del personaje se muestran claramente en las últimas oraciones, cuya técnica es el monólogo narrado. Las razones por las cuales Miss Fellowes había tomado whisky y recogido el pichón de la banqueta son excusas insustanciales que esconden su miedo. La estructura del discurso indirecto libre muestra la fuerza emocional con que el personaje niega la verdad, esto hace que el efecto general de esta pesadilla o delirio sea patético. Porque el diálogo entre Miss Fellowes y la voz que le reprocha su conducta anterior, sugiere que ya en su inconsciente se perfila la verdad de su angustia, resultado de la no aceptación de su mortalidad. Aunque posteriormente, al recobrase un poco, esta angustia es reemplazada

por un sentimiento de disgusto hacia Claire, su sobrina.

...her aunt, who had given up wondering and had Given up listening and whose only feeling was of exhaustion as though she had been pounded for days, had enough strength left to know she had always disliked Claire, just as she had never got on with her mother. (21)

La actitud de Miss Fellowes no es más que una huida de cualquier sentimiento sombrío. Esto mismo se observa en los demás miembros del grupo quienes, de una manera u otra, huyen hacia la despreocupación. Tenemos como ejemplo a Claire cuando platica con Julia sobre lo que Max ha hecho en favor de la enferma.

'Yes, he's been very good. He's arranged to have her taken in the back way, poor Auntie May, she can't walk, you see. But nobody must know. Of course, darling, I would be miserable keeping it from you but not a word to another soul, please. Max didn't say anything, did he?'. (22)

El acto de bondad de Max disfraza el hecho de que Miss Fellowes, quien está a punto de morir, sea transportada secretamente "... in the back way..." como si fuera basura, igual que el pichón cuando Miss Fellowes lo mandó a tirar. En la respuesta se expresa el deseo de que nadie se entere de la enfermedad "But nobody must know", motivo que crea suspenso, ambigüedad y misterio. Además revela la forma como

se ve tal circunstancia: hay que ocultar la enfermedad, esconderla como una deshonestidad. Hay que morirse calladamente, con la mayor discreción cuidando de que los demás no se den cuenta del penoso espectáculo y puedan, tranquilamente, seguir haciendo su vida; en este caso: el viaje a Francia. Pero no logran ocultar a la enferma, pues otro de los defectos del grupo es la indiscreción.

Es necesario hacer notar que, si por una parte en casi todas las actitudes de los personajes existe una especie de rechazo, el narrador, por otro lado, plantea lo que estos se niegan a aceptar de la siguiente manera:

Miss Fellowes was being carried by two hotel porters up the back stairs. For every step Alex and Julia took Miss Fellowes was taken up one too, slumped on one of those chromium-plated seats, her parcel on her lap, followed by the two silent nannies and, coming last, that same man who had sat next her, he who winked. (23)

Esta parte ya anuncia en forma sutil la muerte de Miss Fellowes. Los espacios que ocupan los personajes son aquellos que serían ocupados en una procesión mortuoria. la silla equivale al féretro, el cual es llevado por dos hombres seguidos de los dolientes. Además de esta imagen, se establece una premisa con la comparación entre "For every step..." y "...was taken one too", que significa que si Miss

Fellowes se está acercando a su fin, también Alex y Julia, aunque mucho más jóvenes, se están acercando al suyo.

Todo lo inmediatamente anterior ilustra una actitud de rechazo que se subraya aun más con rasgos que nos demuestran la inconsciencia de los personajes. En cierto momento, por ejemplo, Claire y Evelyn telefonan muy cerca de donde yace la enferma, sin importarles si ésta las oye o no. Claire le dice a la sirvienta de su tía: "I don't think you need worry too much about her", (24) y más adelante agrega: "of course it's all very unpleasant for me you know, there have been certain things that really have been..." (25). Mientras tanto, Evelyn quien habla con una amiga, le dice casi susurrando: "but the doctor says she is drunk". Y le explica lo del pichón envuelto en un papel: "I think it's some sort of a sexual fit, don't you agree? With women of her age, yes, she is just that age, it so often is, don't you think?" (26). También Angela Crevy, la "intrusa", quien conoce muy poco a Mis Fellowes, opina: "Do you know I'm inclined to agree with you that she is being a thorough old nuisance". (27)

La superficialidad de los comentarios y la falta de sensibilidad que demuestran al no importarles si la enferma las puede oír o no, confirman al lector, una vez más, que los personajes se sustraen sin dificultad de la angustia del drama que se desarrollará fatalmente en el cuarto de la enfer-

ma. Incluso Julia, la más sensible del grupo, deja aflorar por momentos su angustia sin que esto la haga realmente consciente. Así, cuando entra por un momento en el cuarto de Miss Fellowes, percibe lo siguiente:

And now she saw her all at once as very old and for the last time that day she heard the authentic threatening knock of doom she listened for so much when things were not going right. But it was impossible for anything to upset her now they were really going. (28)

La primera oración da cuenta de su angustia "knock of doom". Pero ésta es, sin embargo, sofocada de inmediato por la idea de partir que retoma el concepto de rechazo, expresado a lo largo de todo el relato.

d. RELACIONES DE REPETICION ENTRE LA HISTORIA Y EL DISCURSO

Finalmente, analizaremos en el nivel del discurso narrativo, algunos pasajes que, en nuestra opinión lo "inflan". Gran parte del contenido de los diálogos se repite varias veces. Por ejemplo, se oyen una y otra vez las especulaciones sobre lo que Richard Embassy habría hecho o no. Este personaje, quien es tema de plática del grupo, se une a ellos cuando están listos para empezar el viaje. Max, Amabel y Julia piensan que Richard Embassy puede ser de utilidad para sus egoístas propósitos, así que Max lo invita a ir con ellos. También

a través de Robert, esposo de Claire, se nos informa varias veces de un mismo acontecimiento. Para poder explicar esta estrategia, nos apoyaremos en el concepto de temporalidad que trata Genette bajo los aspectos de "Orden", "Duración" y "Frecuencia" (29):

La correspondencia entre el tiempo de la historia y del discurso que da cuenta de ella no es siempre exacta y esto afecta el "orden", la "duración" y la "frecuencia" narrativos. De estos términos, el que nos interesa es "frecuencia", que se refiere a las relaciones de repetición entre la historia y el discurso narrativo. Genette llama narración singulativa a aquella en la que se establecen relaciones de uno a uno entre un evento que sucedió *n* veces y que se cuenta *n* veces. Cuando se establecen relaciones desiguales de repetición, como cuando un evento sucedió una sola vez en la historia pero se narra más de una vez, se habla de narración repetitiva; y cuando los eventos ocurren más de una vez en la historia pero son narrados una sola vez, la narración es iterativa. De estos términos de "frecuencia", la narración repetitiva es la que nos interesa explorar con objeto de mostrar su función, pues nos dará la pauta para percibir lo que el narrador probablemente quiere enfatizar. En el siguiente pasaje, Robert charla con Max a quien Claire, su esposa, ha mandado buscar.

Robert was not so pleased to see Max, but both were polite enough to say hullo. Robert asked him if he had seen Claire's aunt by chance. Max did not hear, so let it pass. Robert asked again, this time he put it this way, that Claire had sent him to find her aunt. (...) and then it struck him he had never been sent to find Claire's aunt, Evelyn had wanted him to get hold of Alex and Angela and Max, but she had said nothing about Miss Fellowes. Why then had he been looking for the aunt? At that moment he saw Miss Fellowes. (30)

En esta primera ocurrencia, Robert miente, pues él no buscaba a la tía de su esposa sino al mismo Max. Esta mentira le sorprende a él mismo, y más aún cuando en ese mismo momento ve a Miss Fellowes. Más adelante Robert le cuenta estos mismos hechos a Claire.

'I say, Claire, a most extraordinary thing heppened,' Robert said and drew her aside. 'You know I went to find Alex and Max as you told me. I got to the bar and thought I would go in and have a drink. Well, I found Max in there having one too and next thing I did was to ask him if he had seen your aunt.' (...) The odd thing was that just after I'd asked Max about her I actually did see her there.' (31)

Nuevamente, adelante encontramos la repetición de los mismos hechos: "'You know, a most extraordinary thing happened about Claire's aunt" (32). Y una vez más oímos lo mismo cuando Robert platica con Robin: "'The most extraordinary thing happened about Claire's aunt" (33). El mismo evento

se cuenta sin muchas variaciones. El contenido, que es cada vez el mismo, no es importante para el desarrollo de la historia. La repetición de estos hechos que, en el nivel de la historia sucedieron una sola vez, y que en el nivel del discurso se cuentan varias veces, parece inútil. El repetir los mismos hechos parece servir nada más para "inflar" el discurso narrativo. Esto significa que, literalmente, se ocupa más espacio en el texto con cosas sin importancia. Podemos concluir, entonces, que la función de esta narración repetitiva es saturar con trivialidades el mundo ficcional descrito. Este deseo de llenar el mundo diegético con eventos intrascendentes sirve para subrayar otra vez la evasión por parte de los personajes a pensar o actuar como seres con conciencia de su condición mortal. Por otro lado, aunque en el nivel de la historia la narración repetitiva sea fútil, en el lector, la repetición permite que ésta se grave con más fuerza en su mente. El lector ve un mismo evento bajo diferentes ángulos, por lo tanto imagina al personaje moviéndose de un lado a otro.

Así, vemos que el análisis en general coincide con el contenido de la cita tomada del libro de William Barrett, en donde se dice que: "Human finitude is the presence of the not in the being of man" (ver p. 20). Es precisamente este "NOT" el que no es aceptado por los personajes de la novela.

Para lograr en el relato este concepto de rechazo el narrador nos lo presenta en forma de viaje y de fiesta, e insiste en poner de relieve la vacuidad de las acciones y de los diálogos de los personajes. En las siguientes secciones se analizarán algunas de las formas en que el tema de aceptación del "NOT" se presenta.

CAPITULO II
LA ACEPTACION DE LA MUERTE

A. ANALISIS DEL TITULO DE LA NOVELA Y DE LOS TRES PRIMEROS
PARRAFOS

El título de la novela resulta ambiguo, y actúa como primer elemento perturbador. Esta ambigüedad, sin embargo, se percibe sólo después de haber leído todo el relato. Es entonces cuando nos damos cuenta de su verdadero significado. La traducción literal de Party Going en español podría ser "Grupo de Personas yendo" o "Grupo que se va". Y como "party" quiere decir "fiesta", entonces también pudiera ser "Irse de Fiesta" lo cual introduce en el título ecos de hechos agradables. No obstante, cuando el título se asocia a su contexto se desvanecen los ecos festivos. El verbo "going" también puede cambiar su significado. El aspecto verbal que podemos definir como el "fenómeno semántico que designa los matices no temporales del desarrollo de la acción verbal" (34), es en este caso imperfectivo lo cual expresa un "proceso en curso; acción durativa" (35). Si se toma en cuenta que uno de los temas principales del relato es la muerte, entonces el gerundio "going", en este caso particular, significa morir, es decir, que hace referencia a un proceso de extinción o, dicho de

otra manera, a la pérdida continua que es la vida. Además, para apoyar esta afirmación, encontramos que, según definición del diccionario (36), "go" significa morir eufemísticamente. Incluso en la misma novela, la frase "...she's a goner" (37), se refiere a Miss Fellowes, personaje cuya muerte se anuncia en la historia. De lo expuesto hasta aquí resulta claro cómo la tensión del relato se origina desde el título, que a su vez, anuncia el tema. El título sugiere también entonces "GRUPO EN PROCESO DE EXTINCION".

Así es como el narrador va entretejiendo sutilmente sus temas. Podemos observar el mismo fenómeno en los tres primeros párrafos de la novela que analizaremos a continuación.

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

(II) There it lay and Miss Fellowes looked up to where that pall of fog was twenty foot above and out of which it had fallen, turning over once. She bent down and took a wing then entered a tunnel in front of her, and this had DEPARTURES lit up over it, carrying her dead pigeon.

(III) No one paid attention, all were intent and everyone hurried, nobody looked back, Her dead pigeon then lay sideways, wings outspread as she held it, its dead head down towards the ground. She turned and went back to where it had fallen and again looked up to where it must have died for it was still warm and, everything unexplained, she turned once more into the tunnel back to the station. (38)

El narrador, heterodiegético en tanto que no participa como personaje en la diégesis, relata los hechos que se suceden en un espacio ficcional limitado. Estos tres párrafos pueden resumirse así: una paloma que cae muerta, una mujer la recoge, la persona y la paloma desaparecen por un túnel. La historia es aparentemente muy sencilla, aunque ya el primer párrafo desconcierta al lector que se sitúa en forma abrupta, de repente, en la mitad del espacio diegético. Es un espacio abierto que no permite, por falta de más información, la ubicación de los hechos. Esto nos remite a una sensación espacial indefinida que la mayoría de los lectores no sabe explicarse. El detalle descriptivo "balustrade" no es suficiente para identificar un espacio ficcional específico. Generalmente, todos los datos respecto al espacio y al tiempo son utilizados, como dice Barthes, "para autentificar la realidad del referente." y "enraizar la ficción en lo real" (39) y por lo tanto, auxilian al lector en la tarea de imaginar lo que está leyendo. Esta falta de datos sobre el espacio provoca en el lector una cierta inquietud pues va en contra de su sentido espacio-temporal. Esta sensación se intensifica además con el uso de "her" cuya función en este primer párrafo es catafórica, pues su antecedente se encuentra en el segundo párrafo. Este hecho es perturbador, puesto que lo "normal" hubiera sido que "her" tuviera una función anafórica, con su antecedente en un párrafo anterior (40). A partir de esto podemos afirmar

que el lector se siente tan desconcertado como Miss Fellowes en el tercer párrafo "...everything unexplained". Ni el lector ni el personaje de la novela entienden lo que está pasando. Es evidente que el narrador trata de reproducir la angustia que se origina por aquello que no se comprende: Miss Fellowes no se explica la muerte representada por el pájaro que cae desde arriba; los humanos no entienden lo inexplicable. En el segundo párrafo encontramos que el antecedente de "her feet" es Miss Fellowes quien después de levantar el pájaro, entra en un túnel. Tanto "Tunnel" como "Departures" nos remiten a una realidad referencial que, como lectores, ayuda a ubicarnos. Esta ubicación se complementa con la palabra "station" que se encuentra al final del tercer párrafo. Es entonces que el lector, ya ubicado, puede imaginar la señal "DEPARTURES", sobre la entrada de algún túnel que lleva a una estación de tren. Consideramos que lo importante en estos párrafos es la sensación de incertidumbre y confusión que tanto el lector, como Miss Fellowes comparten. La angustia que produce esta incertidumbre nos remite a la angustia causada por las dos fuerzas en pugna: la de rechazo y la de aceptación de la muerte en la conciencia del ser. Podemos añadir a este análisis que palabras como "Fog", "dead pigeon", "Departures" y "station", denotativas en estos párrafos, pues son inmediatamente referenciales y producen ilusión de realidad, al avanzar el proceso discursivo van connotando otros significados ya

que estas palabras se repiten una y otra vez. Por ejemplo, en el segundo párrafo se empieza a distinguir a la niebla con "that pall of fog". La palabra "pall" es cortina de humo o de vapor o manto de nieve, pero también quiere decir, paño mortuorio que cubre el féretro. (41) De este modo estas significaciones en conjunto van configurando las líneas temáticas del relato.

En la siguiente sección se describirá de qué manera el narrador construye otros significados a partir de algunas de las palabras mencionadas.

B. EL SIMBOLO "BIRD"

Julia atraviesa un parque camino a la estación de tren. Los pajaritos, que estaban dormidos, despiertan con la luz de los automóviles. Son las cuatro de la tarde, pero en el parque todo es oscuridad.

What a fuss and trouble it had been, and how terrible it all was she thought of Max, and then it was a stretch of water she was going by and lights still curved overhead as drivers sounded horns and birds, deceived by darkness, woken by these lights, stirred in their sleep, mesmerized in darkness.
(42)

Esta parte del relato está focalizada en Julia; el

narrador sólo da aquella información narrativa que le permiten las limitaciones espacio-temporales y cognoscitivas del personaje. Esto aclara por qué, en este pasaje, solamente se relata aquello que Julia puede percibir. Por otro lado, de acuerdo con el modelo descriptivo de conciencia llamado psiconarración, que definimos anteriormente como un tipo de narración que da cuenta de procesos psíquicos verbales y no verbales, la presentación narrativa de la conciencia de Julia se puede describir así: la primera parte nos informa de sus pensamientos con "What a fuss ...", y después da cuenta de las percepciones del mundo exterior con: "... and then it was a stretch of water ...". Aquí el léxico ya no es de Julia. Se intuye la voz del narrador en "stirred" y "mesmerized". En esta parte de la psiconarración se produce la nota disonante entre el narrador y el personaje. La disonancia se encuentra en la presencia del narrador quien, por su tono, se opone a la conciencia de Julia. Es decir, ella difícilmente describiría a las aves con las palabras antes mencionadas. El objeto verdadero de esta psiconarración son los pájaros en tanto que, temáticamente, sirven a la intención del narrador de relacionar a Julia y a estos últimos con el tema del engaño. El siguiente fragmento es un ejemplo de ello. Julia le dice a Max:

'Yes, so then I had to simply fly back, in a taxi this time, as I was terrified I was

going to miss you all. You know I've never done anything so eerie as walking through the Park in the dark when it was only four o'clock or whatever time it was. The -- extraordinary part was the birds who had gone to sleep as they thought it was night and then were woken up by the car lights so they muttered in their sleep, the darlings, just like Jemina tells me I do when she pulls the blinds. I got so frightened. (43)

Es evidente que Julia es la que vio a los pájaros. Pero aquí, a diferencia de la psiconarración anterior, la sintaxis y el léxico son de ella, "stirred" cambió a "muttered" y "mesmerized" simplemente no existe en el discurso directo del personaje. Si, por una parte existe concordancia entre lo que el personaje vio y dice en el nivel del discurso y de la narración, ésta no existe en el nivel del sentido. Julia cuenta que su parecido con los pájaros estriba en que tanto ella como ellos "muttered in their sleep", pero la verdadera relación entre ellos no es la palabra "muttered" sino el hecho que las dos partes se dejan "engañar". Para llegar a esta conclusión debemos aclarar que existe una especie de complicidad entre el narrador y el lector. Este último ya ha sido informado de que Julia es una mujer emocionalmente frágil que necesita de la magia para vivir, ya que se engaña pensando que sus amuletos la protegen de toda clase de infortunios:

It came to her then that she might not have

packed her charms, that her maid had left them out and this would explain why things were so wrong. (44)

Julia vive engañada. Su poca madurez y su fragilidad no le permiten encarar el mundo sin la protección mágica de sus amuletos. Por ello sugerimos que si Julia se engaña a sí misma con los "charms", se parece a los pajaritos que se engañan con la oscuridad y se duermen creyendo que es de noche. La palabra "deceived" en la psiconarración establece la similitud de actitudes entre Julia y los pájaros. Esta comparación de actitudes se puede hacer porque hemos interpretado el detalle de los amuletos como información importante sobre el modo de ser de Julia. Este conocimiento del modo de ser del personaje es dado por un narrador heterodiegético. Toca al lector establecer las relaciones a través de lo que se le relata.

Hemos visto de qué manera el narrador establece una relación entre Julia y las aves. En seguida veremos cómo el narrador hace que esta relación se vuelva casi física. Después de que la bellísima Amabel se presenta de improviso en el hotel, donde se hospedan por unas horas los miembros del grupo, Max sube con ella a uno de los cuartos. Amabel, amante de Max, está furiosa pues no había sido invitada. Encontramos así a estos personajes, hermosos y egoístas, enfrascados en una lucha de fuerzas, tratando de arreglar sus

diferencias. Después de discutir por un tiempo, Amabel se inclina seductoramente sobre el hombro de Max y se duerme. Aquí empieza la relación de Amabel con las aves. Primero su respiración es un "imperceptible breathing like seagulls ..." (45). Segundo, el movimiento de sus bellas manos es comparado con el movimiento de las palomas, "her hands drifted to rest like white doves drowned on peat water" (46). Finalmente, Max se duerme también, dejándose caer en esas "outspread wings into her sleep with his, like two soft evenings meeting" (47). En estos ejemplos, el narrador focaliza el relato en Max. El es quien observa a la mujer. La percepción del personaje se entreteje con los efectos de sentido que el narrador desea plasmar. Así, en la primera parte Amabel es comparada con "seagulls" y aun cuando es Max el que observa, en el símil se oye la voz del narrador. Dorrit Cohn llama a esta clase de narración, psicoanalogía (48). El narrador reemplaza el análisis de la percepción del personaje por una analogía. Así que el símil tiene un origen narratorial. Además, el segundo ejemplo corrobora la intención de éste de subrayar la analogía entre mujer y pájaro, al comparar las hermosas manos blancas de Amabel con la macabra imagen de unas palomas ahogadas. Podemos afirmar que la primera intención del narrador en este último ejemplo es la de construir una similitud entre el personaje y "doves", fortaleciendo así la correlación entre el pájaro muerto recogido de la banqueta por Miss Fello-

wes y los "seres humanos", en este caso Julia y Amabel. Su segunda intención, en esta misma cita, es de destrucción y de burla. El narrador subvierte la imagen estereotipada de -manos blancas = palomas blancas- cambiándola por la de palomas probablemente sucias y además ahogadas en aguas hediondas. La imagen es intencionalmente desagradable por la correlación muerte igual a suciedad, la cual se presenta en "peat water" y también en "dirty water" (ver p. 21). Las aguas poseen la virtud de purificación, de renacimiento; porque lo que es sumergido en ellas "muere". Las aguas purifican porque anulan todo lo anterior (49). Cuando Miss Fellowes lava al pichón el agua, que en cierta manera lo está purificando, se ensucia. Asimismo las manos de Amabel que se asemejan a palomas, están sumergidas en agua putrefacta. En la muerte del pichón hay dos significaciones, una de purificación por medio del agua y la otra que va de acuerdo con la visión del mundo de este grupo y que el narrador enfatiza calificando el agua en donde ocurre la inmersión con "dirty". Por lo tanto la segunda significación es de muerte igual a suciedad. Por ello, también califica con "peat" el agua en donde las palomas yacen. Podemos suponer que la disonancia que existe entre el contenido y la percepción de Max se debe al deseo del narrador de que el lector participe en la burla y la antipatía hacia su personaje. La última cita que empieza con "...out-spread wings..." es diferente pues nos hace recordar, en el nivel de discurso,

que estas mismas palabras se encuentran también en el tercer párrafo al comenzar la novela (ver p.36). En ese momento "wings outspread" es parte de la realidad ficcional: Miss Fellowes sostiene el pájaro de un ala, y éste queda colgado con las alas extendidas, mientras que el que ahora analizamos forma parte de una metáfora. Las alas extendidas son el sueño de Amabel en el que Max se deja caer dormido. Para concluir, conviene aclarar que la relación intratextual de este último ejemplo con el primero se hace a través de la metáfora de la muerte. Las primeras "wings outspread" pertenecen a un pájaro muerto "real" y en el segundo caso pertenecen al sueño, entre cuyas muchas significaciones encontramos la de muerte. Resulta entonces que Amabel y Max cayeron en una especie de muerte lenta. A través de estas correlaciones significativas podemos concluir que en este texto, según el narrador, las aves son iguales a los humanos. Ambos comparten varias cosas; el engaño, ocasionado por la oscuridad y por los amuletos de Julia. El físico, Amabel respira como las gaviotas y sus manos se transforman en palomas. También los une el agua como símbolo de muerte así como la metáfora del sueño.

El narrador además utiliza en su universo ficcional otro elemento como trasfondo: la niebla. De ella se desprende el pajarito que Miss Fellowes recoge al empezar el relato y a causa de ella se suceden muchas cosas. De este importante

elemento hablaremos en seguida.

C. EL SIMBOLO "FOG"

La niebla que cubre la ciudad en la realidad ficcional del relato también es significativa, es la primera palabra en la novela "Fog was so dense,...". Es la metáfora de la lenta muerte de las cosas y de los seres de esa realidad. Primero aparece como un fenómeno atmosférico, es decir como un hecho que ocurre en el nivel físico de nuestra realidad y que el narrador utiliza como información, con el objeto de construir una realidad verosímil. Luego, al avanzar la narración, se va insinuando su segunda naturaleza y, en un momento dado, resulta evidente su carácter de símbolo de los hombres y de los objetos de la diégesis, presas de un proceso de descomposición. Para llevar a cabo este proceso de transformación del detalle descriptivo a símbolo, el narrador nos presenta primero la niebla que rodea la ciudad.

Fog was down to ground level outside London, no cars could penetrate there so that if you had been seven thousand feet up and could -- have seen through you would have been amused at blocked main roads in solid lines and, on the pavements within two miles of this station, crawling worms on either side. (50)

Aquí encontramos elementos descriptivos altamente

referenciales. "London", por ejemplo, y las relaciones espaciales que en este caso se logran mediante el uso de preposiciones (down outside, up). Estas relaciones espaciales nos obligan a colocar al que observa en un punto alto: "seven thousand feet up". El comunicativo narrador, casi omnisciente, nos muestra una vista panorámica de una parte de la ciudad. Decimos casi omnisciente porque no se compromete totalmente con aquello que probablemente habiéramos podido ver si hubiésemos estado a la altura necesaria para observar lo que sucedía abajo. La estructura del condicional "if you had ..." es la que produce este efecto. Efecto que provoca que la narración con elementos descriptivos ofrezca información sobre la ciudad, pero sin que el narrador se comprometa. Sobre esta clase de construcción, J. Culler dice: "Hay intentos de establecer la realidad de la escena deduciendo información a partir de ella, como si el narrador no disfrutara de conocimiento especial, sino que fuese un observador como el lector" (51). Por otro lado, la palabra "London" es un lexema con propiedades semánticas estables (52) que permite al lector imaginar rápidamente su referente, dado que el proceso de descodificación casi no es necesario. De esta manera, la palabra "fog" inserta en este contexto es una información más de la realidad de este universo ficcional que, dentro de la historia, cumple con su propósito: funcionar como culpable del caos de la ciudad y determinar que los trenes no puedan salir de la estación y, por consiguiente, el grupo

tampoco.

Esta parte del texto que da cuenta de una pequeña sección de la ciudad ilustra el limitado mundo ficcional enmarcado por la niebla. Esta superficie limitada diegéticamente tiene por tal motivo características específicas, según observaremos. El diccionario (53) define a la niebla así: es la condensación del vapor de agua de la atmósfera. En sentido figurado también es oscuridad y confusión. Sinónimos de niebla son la neblina, la bruma, la tenebrosidad y la sombra así como su antónimo es la claridad. Para transformar el detalle descriptivo en símbolo, el narrador utiliza los sentidos figurados con el objeto de construir efectos de sentido a partir del texto.

El concepto de "engaño" también se asocia a la niebla y a la oscuridad. El narrador - descriptor de la vista panorámica de la ciudad presenta a los objetos a través de una percepción distorsionada provocada por la niebla. Por medio de ella, la gente se transforma en "crawling worms". Asimismo, los pajaritos se engañan con la oscuridad, por lo cual se duermen (ver p.39). En este mismo ejemplo, aparte del concepto de engaño se da la relación entre la oscuridad y la niebla. Igualmente es engaño cuando la niebla, personificada como mujer (ver p.50) penetra en la estación ocultando su verdadero

significado. Además en esta cita, en la que la niebla personifica a una mujer, encontramos una clara asociación entre la oscuridad y la niebla en "fog burdened with night...". De esta manera la niebla adquiere gradualmente su significado: de niebla - engaño para entrar y cubrir el universo con un velo mortecino.

La niebla es oscuridad y confusión. Esta última es la que provoca el caos de la ciudad. La niebla - oscuridad da al relato un ambiente sombrío que se acentúa con la asociación entre niebla y muerte. Al comenzar la novela esta relación se insinúa cuando el pichón cae muerto desde la niebla. Otro ejemplo de esta significación vinculada a la niebla es cuando Alexander, miembro del grupo, describe lo que ve desde el taxi que ha tomado para dirigirse a la estación, "...this darkness or that veil between him and what he saw a difference between being alive and death" (54). Nuevamente tenemos la relación entre la oscuridad y la niebla, pero con el nuevo elemento, "veil". Se pueden presentar los elementos de este ejemplo como: "darkness" y "veil" = fog, así como fog = death.

Esta misma relación entre la muerte y la neblina, se establece con la construcción de "fog - coloured people" (55) pues se puede interpretar así: "Fog" como color no existe, luego entonces es nada, por consiguiente, la "nada" colorea

a las personas. Es decir, la "nada" (56) es la inexistencia, la negación del ser y es esta "nada" la que tiñe con su color a los personajes del relato.

Si en este análisis observamos de qué manera la niebla se transforma gradualmente, en el siguiente pasaje describiremos su presencia como un objeto animado.

Fog burdened with night began to roll into this station striking cold through thin leather up into their feet where in thousands they stood and waited. Coils of it reached down like women's long hair reached down and caught their throats and veiled here and there what they could see, like lovers' glances. A hundred cold suns switched on above found out these coils where, before the night joined in, they had been smudges and looking up at two of them above was like she was looking down at you from under long strands hanging down from her forehead only that light was cold and these curls tore at your lungs. (57)

El giro de lo no humano a lo humano se elabora primero con verbos de movimiento, tales como "burdened", "striking", "reached" y "see". Luego, se formulan comparaciones: espirales de niebla como cabello de mujeres. Después, poco a poco, se construye la presencia de una mujer con lexemas no comunes a niebla como "she", "strands", y "forehead". La figura mediante la cual se logra este cambio de niebla a mujer, o sea de lo inanimado a lo animado, es la prosopopeya que "consiste en atribuir a los animales o a las cosas, capacidades propias

del ser humano" (58). En este ejemplo, la niebla es agobiada por la noche, golpea con frío, baja como cabellos largos y sus aspirales atrapan aquello que pueden ver. A diferencia de nuestro primer ejemplo (ver p.46), la posición espacial es diferente. Allá la neibla cubre la ciudad, aquí la niebla está dentro de la estación. En el primero, el narrador es el que ve desde arriba, en este segundo, la niebla - mujer es la que mira desde arriba: "...she was looking down at you...".

En suma, la niebla está en todas partes, afuera cubriendo la ciudad, y dentro de la estación. Alexander describe la niebla como "veil" (ver p.49): la niebla transformada en cabello cubre (veiled) todo aquello que alcanza a ver. Esto significa que la descomposición - muerte - niebla alcanza a todos. Por último, cabe mencionar que, como el símbolo de la muerte depende de la cultura de que se trate, la iconografía de ella aparece representada unas veces como vieja de rostro horrible, como cabeza de Gorgona erizada de culebras, entre otras figuras simbólicas. La representación de la muerte con forma de mujer es muy común en nuestro código cultural. Por lo tanto, en este pasaje la niebla, con su carácter simbólico de muerte disfrazada de mujer, se encuentra en lo más alto de la estación, desplegando su poderío. Creemos que la intención del narrador al construir la posición espacial de este símbolo es la de comunicar que el poderío sobre todos

es un punto sensitivo y doloroso en torno al cual gravita la existencia angustiada.

Hemos visto que el proceso de transformación de la niebla como detalle descriptivo a símbolo se lleva a cabo en el texto por medio de asociaciones, tales como el engaño que "engaña" a los personajes de este universo y que sirve de "pretexto" para desarrollar el caos o la confusión dentro de la diégesis.

Podemos agregar, además, que la niebla en este relato es igual a la muerte y a la oscuridad y que esta última se opone a la claridad, por esta razón se puede decir que si la oscuridad es igual a la muerte entonces la claridad es vida. También vimos cómo la niebla evoca la nada y como esta "nada" es igual a la muerte que a su vez se transforma en objeto animado.

Contra poniéndose a esta última figura de mujer - muerte, en la siguiente sección encontraremos otra forma de representación, ahora en forma de hombre.

D. EL SIGNIFICADO DEL HOMBRE QUE GUIÑA

Hay un personaje insólito que aparece en el relato

exactamente cuando Miss Fellowes está sentada en la cafetería.

And that man, who had spoken to Miss Fellowes earlier, kept his attention on her, one or two others watched and each time this man looked away from her he winked. (59)

De este personaje no se sabe nada, no hay explicaciones sobre su origen y se omiten datos que pudieran justificar su manera de ser o de comportarse dentro del mundo ficcional. Como se puede ver en este pasaje, el personaje cierra un solo ojo como señal disimulada hacia los demás. Este guiño se va a repetir varias veces en la historia. El guiño provoca cierta inquietud, circunstancia que nos remite al momento en que Miss Fellowes no se explica la muerte representada por el pichón que cae desde arriba. Tampoco el significado del hombre que guiña se explica. Pero el narrador va ofreciendo poco a poco más datos cuya acumulación finalmente nos ofrece la significación de este personaje. Por ejemplo, este personaje sin nombre acompaña a la enferma cuando es subida por la escalera de servicio. "...and coming last, that same man who had sat next to her, he who winked" (60). Además de relacionarlo con la enferma por estar siempre cerca de ella, sus opiniones nos ofrecen su punto de vista particular. "'Oh, aye, she's a goner. She's your aunt, you said. Yes, I don't give her long'" (61). De todos los personajes que rodean a la enferma, él es el único que dice que ella va a morir

como si fuera un mensajero de la muerte, pero, como parte del rechazo a la mortalidad que se presenta en todos los demás personajes, nadie le cree: "'Let's get his this straight. No one except that loony said she was going to die, did they?'" (62), dicen Edward y Thomson, sirvientes de Max y de Julia. La insistencia en relacionar a este personaje con todas aquellas palabras que se refieren a la muerte además de su fúnebre forma de vestir van formando su imagen.

They saw facing them that little man, with his glass of whisky, and in the other hand a shabby bowler hat. His tie was thin, as thin as him, and his collar clean and stiff, and so was he: his clothes were black, and his face white with pale, blue eyes. Compared to them he looked like another escaped poisoner, and as if he was looking out for victims. (63)

El atuendo del personaje nos hace recordar la ropa que se usa en los entierros. Esta asociación sirve para reforzar la imagen de este hombre como símbolo de la muerte, aunque el narrador, una vez más, no se compromete totalmente al decir "...as if he was ...". Además de vestir de luto, este personaje tiene el don de hablar con varios acentos, "...and without any warning he had used Yorkshire accent where previously he had been speaking in Brummagem" (64). Este hecho subraya, por un lado, que no tiene un lugar de origen específico, y por otro que su ubicuidad le permite tener los acentos provenientes de diferentes lugares. Esta indeterminación permite

compararlo con la niebla cuya naturaleza es indeterminada también. La falta de identidad de este personaje hace que se le confunda con un doctor o con un detective privado y que se le califique como "mystery man" (65). Finalmente este "mystery man" forma parte de la estación, que se ve como un cementerio.

Meantime Robert Hignam's man, who had so frightened Julia, was making his way from one grieving mourner to another or, as they sat abandoned, cast away each by his headstone, they were like the dead resurrected in their clothes under this cold veiled light and in an antiseptic air. He dodged about asking any man he saw if he was Miss Julia Wray's, so much as to say, 'I be the grave - digger, would I bury you again?'. (66)

"Robert Hignam's man" es otra manera de llamar a este personaje. Robert, sin saber nada sobre él, le había pedido que buscara a "Miss Julia Wray's man" (67), para preguntarle sobre su equipaje. En este ejemplo, el símbolo de la muerte ya no es ambiguo, el personaje se mueve en este espacio de muerte como un enterrador. El "mystery man" simboliza la muerte dentro de la diégesis construida. En este hecho vemos una contradicción. El narrador a través de todo el relato, ha tratado de dar verosimilitud a sus personajes, como cuando ha focalizado el relato a través de uno de ellos, se nos ha relatado solamente, aunque con bastante mediación autorial, aquello que el personaje puede percibir o ver.

Sin embargo, este personaje insólito sabe más que todos los demás. Sus opiniones y su forma de actuar son inverosímiles comparándolo con los miembros del grupo. La "realidad" de este universo ficcional se ve agredida con la personificación de la muerte. Sin embargo, la coexistencia de este elemento inverosímil con todos los elementos verosímiles nos remite de nuevo a las dos fuerzas en pugna que construyen el relato: la vida frente a la no vida. La razón precisa de que haya aparecido la muerte personificada entre los "vivos" es indefinible.

Lo único preciso que se puede decir es que así los dos temas se tocan. Al no haber una instancia en el texto que esclarezca esta agresión al mundo ficticio, podemos interpretar esta encarnación de la muerte como elemento para precipitar la comprensión del texto. El desarrollo de los dos temas nunca es explícito. Es el lector quien, poco a poco, con los datos y con la estructura del texto los va descubriendo.

CONCLUSIONES

Uno de los objetivos de este estudio ha sido la exploración de algunas formas de significación narrativa en distintos niveles. Party Going constituye una novela compleja en el campo de la narrativa. La aprehensión del mundo de este texto plantea una complejidad estructural cuyo sentido emana del análisis de estas estructuras. Este análisis se ha llevado a cabo mediante la aplicación de metodología pertinente, la cual nos ayudó a describir lo que intuíamos se manifestaba en el texto pero que no sabíamos de que manera explicar.

A modo de conclusión y síntesis, repasaremos brevemente lo que se hizo en este trabajo. Los conceptos teóricos de Gerard Genette nos auxiliaron a identificar las estrategias narrativas convenientes a nuestro estudio, con el filtro narrativo de "distancia" por ejemplo, se observó que la mayor parte de la novela está escrita en discurso indirecto e indirecto libre por lo que concluimos que existe el intento de hacer que el relato sea verosímil, esta verosimilitud finalmente es transgredida por la aparición del extraño hombre que constantemente guiña. Por otro lado, la focalización cero, interna y variable más la identificación de narración consonante y disonante permitieron hacer un análisis que reveló la forma en que el relato se presenta; el narrador, por ejemplo, descu-

bre su forma de ver el mundo.

El narrador critica a un cierto grupo social, formado por personajes pueriles. La oposición entre el narrador y ellos se debe como ya se demostró a lo largo de este estudio, principalmente a que el concepto de angustia como fenómeno esencial de la existencia humana, la revelación de la nada, apenas se deja asomar a la superficie: el "knock of doom" que Julia presiente es inmediatamente eliminado. Oposiciones, divisiones o diferentes formas de ver el mundo hacen el relato interesante. La oposición entre la conciencia del narrador y la conciencia de este grupo social, deja observar como estos, a pesar de estar rodeados de símbolos de la muerte, la ignoran, mientras que el narrador insistentemente da cuenta de ella. Es el análisis de esta oposición entre las diferentes formas de ver el mundo, la que hace resaltar el tema de el rechazo o evasión y la aceptación de la muerte.

En resumen, puede decirse que el análisis de Party Going de Henry Green ha intentado demostrar la manera en que todos los elementos del texto, tanto estructurales como de contenido, son formas de significado. Además ha intentado también identificar la formación de relaciones que se dan en el nivel intratextual. Y, en fin, penetrar la complejidad de este texto importante, que se aclara y enriquece con el descubrimiento de relaciones a veces ocultas.

REFERENCIAS

1. Hart, Clive The Structure and Technique of Party Going.
The Yearbook of English Studies. Volume
I - London, 1971.
2. Beristáin, Helena Diccionario de Retórica y Poética Editori-
al Porrúa, S.A. México D.F. 1985 p.
148.
3. Ibid. p. 154
4. Ibid. p. 493
5. Genette, Gerard Narrative Discourse. An Essay in Method.
(trad.) Jane E. Lewin. Cornell University
Press, New York. 1980 (1972)
6. Ibid. pp. 161 - 162
7. Green, Henry Loving. Living. Party Going. Penguin Books.
U.S.A. 1978 p. 410
8. Genette, Gerard Op. cit. pp. 185 - 186
9. Green, Henry Op. cit. p. 396
10. Ibid. p. 384
11. Morris, William The American Heritage Dictionary of the
English Language. American Heritage Pu-
blishing Co., Inc.

- U.S.A. 1969 p. 1418
12. Green, Henry Op. cit. p. 402
13. Cohn, Dorrit Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton University Press, Princeton, N.J. 1978 p. 26
14. Barrett, William The Irrational Man. Paper Book Books U.S.A. 1979 p. 290
15. Green, Henry Op. cit. p. 385
16. Ibid. p. 387
17. Ibid. p. 393
18. Keyserling citado por Pérez del Río Eugenio G. en La Muerte como Vocación en el Hombre y en la Literatura. Editorial Laia, S.A. Barcelona 1984 p. 53
19. Green, Henry Op. cit. pp. 452 - 453
20. Cohn, Dorrit Op. cit. pp. 21, 99
21. Green, Henry Op. cit. p. 504
22. Ibid. p. 414
23. Ibid. p. 416
24. Ibid. p. 451

25. Ibid. p. 452
26. Ibid. p. 452
27. Ibid. p. 456
28. Ibid. p. 552
29. Genette, Gerard Op. cit. pp. 33, 86, 113
30. Green, Henry Op. cit. p. 407 - 408
31. Ibid. p. 409
32. Ibid. p. 422
33. Ibid. p. 435
34. Beristáin, Helena Gramática Estructural de la Lengua Española. U.N.A.M. México D.F. 1984. p. 398
35. Ibid. p. 399
36. Morris, William Op. cit. p. 492
37. Green, Henry Op. cit. p. 478
38. Ibid. p. 384
39. Barthes, Roland citado por Beristáin Helena en Análisis Estructural del Relato Literario. U.N.A.M. México D.F. 1982 p. 41

40. Widdowson, H.G. Stylistics and the Teaching of Literature
Longman Group Ltd. London 1975 p. 11
41. García Pelayo y Gross, R., Pequeño Larousse Español -
Durand, M., y otros Inglés Ediciones Larousse México
D.F. 1982 p. 621
42. Green, Henry Op. cit. p. 389
43. Ibid. p. 432
44. Ibid. p. 390
45. Ibid. p. 511
46. Ibid. p. 512
47. Ibid. p. 512
48. Cohn, Dorrit Op. cit. p. 37
49. Eliade, Mircea Tratado de Historia de las Religiones
(trad) Tomás Segovia. Biblioteca Era.
México D.F. 1984 (1964) p. 64
50. Green, Henry Op. cit. p. 388
51. Culler, Jonathan La Poética Estructuralista, El Estructura-
lismo, la Lingüística y el Estudio de
la Literatura. (trad.) Carlos Manzano.
Editorial Anagrama. Barcelona 1978 p.
278

52. Hamon, Philippe "Un discours constraint " en R. Barthes
etal., Litterature et realite. París,
Seuil, 1984 p. 137
53. Fontanillo M., Enrique Diccionario Anaya de la Lengua.
Ediciones Generales Anaya S.A. Madrid
1981 p. 485
54. Green, Henry Op. cit. p. 401
55. Ibid. p. 392
56. Fontanillo M, Enrique Op. cit. p. 480
57. Green, Henry Op. cit. 495
58. Beristáin, Helena Diccionario de Retórica y Poética Edito-
rial Porrúa, S.A. México D.F. 1985 p.
309
59. Green, Henry Op. cit. p. 408
60. Ibid. p. 416
61. Ibid. P. 478
62. Ibid. p. 500
63. Ibid. p. 427
64. Ibid. p. 426
65. Ibid. p. 426

66. Ibid. p. 498

67. Ibid. p. 478

BIBLIOGRAFIA

1. Barrett, William The Irrational Man. Paper Book Books U.S.A. 1979 p. 290
2. Barthes, Roland citado por Beristáin Helena en Análisis Estructural del Relato Literario. U.N.A.M. México D.F. 1982 p. 41
3. Beristáin, Helena Diccionario de Retórica y Poética. Editorial Porrúa, S.A. México D.F. 1985 pp. 148, 154, 309
4. _____ Gramática Estructural de la Lengua Española. U.N.A.M. México D.F. 1984 pp. 398-399
5. Booth, W.C. La Retórica de la Ficción. (trad) Santiago Gubern Garriga - Nogues. Boch, Casa Editorial, S.A. España 1978
6. Cohn, Dorrit Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princenton University Press, Princenton, N.J. 1978
7. Culler, Jonathan La Poética Estructuralista. El Estructuralismo, La Lingüística y el Estudio de la Literatura. (trad.) Carlos Manzano. Editorial Anagrama. Barcelona 1978

8. Eliade, Mircea Tratado de la Historia de las Religiones. (trad.) Tomás Segovia. Biblioteca Era México D.F. 1984 p. 64
9. Fontanillo M.; Enrique Diccionario Anaya de la Lengua. Ediciones Generales Anaya S.A. Madrid 1981 pp. 480, 485
10. García Pelayo y Gross, R., Pequeño Larousse Español - Durand, M., y otros Inglés Ediciones Larousse México, D.F. 1982 p. 621
11. Genette, Gerard Narrative Discourse. An Essay in Method (trad.) Jane E. Lewin. Cornell University Press, New York 1980
12. _____ "Fronteras del Relato" en Análisis Estructural del Relato. (trad.) Beatriz Dorriots. Premia Editora de Libros S.A. Puebla, México 1982
13. Green, Henry Loving. Living. Party Going. Penguin Books. U.S.A. 1978
14. Hamon, Philippe "Un discours Constraint" en R. Barthes et al., Litterature et Realite. París, Seuil, 1984 p.137
15. Hart, Clive The Structure and Technique of Party Going. The Yearbook of English Studies. Volume I. London, 1971

16. Keyserling citado por Pérez del Río Eugenio G. en La Muerte como Vocación en el Hombre y en la Literatura. Editorial Laia, S.A. Barcelona 1984 p. 53
17. Morris, William The American Heritage Dictionary of the English Language. American Heritage Publishing Co., Inc. U.S.A. 1969 pp. 492, 1418
18. Sauvage Jacques Introducción al Estudio de la Novela. (trad.) Alejandro Pérez Vidal. Editorial Laia, S.A. Barcelona 1982
19. Tacca, Oscar Las Voces de la Novela. Editorial Gredos, S.A. Madrid, España 1973
20. Todorov, Tzvetan ¿Qué es el Estructuralismo? (trad) Ricardo Proch. Editorial Losada, S.A. Buenos Aires 1975
21. Widdowson, H.G. Stylistics and the Teaching of Literature Longman Group Ltd. London 1975