

## STEVIE SMITH: UNA NARRATIVA CRÍTICA

Cecilia Chiacchio, Silvana Fernández, Anahí Mallol, Miguel Ángel Montezanti, María Laura Spoturno, Mercedes Vernet\*

### NOTA DEL EDITOR

Este artículo es resultado del trabajo de investigación del equipo dirigido por el Dr. Miguel Ángel Montezanti en el marco del Proyecto de Incentivos en los años 2008-2011.

**Resumen:** El artículo analiza los textos narrativos de la autora británica Stevie Smith, con especial atención en los elementos literarios que remiten a una «crítica social», articulada oblicuamente por un tratamiento artístico posvanguardista, en tanto no intenta traslucir una visión ideológica coherente de la autora, de la narradora ni de las relaciones de esta consigo misma, con el lenguaje y con los demás personajes. Se muestra que la figura de identidad, en los textos, se corresponde con la idea de un sujeto escindido, móvil, compuesto por la construcción de una identidad ficcional basada en identificaciones parciales, diversas y cambiantes que dan cuenta de las tensiones y complejidades ideológicas que afectan a un corte de una cultura en un momento histórico conflictivo.

**Palabras clave:** Stevie Smith, Narrativa, Crítica, Posvanguardia.

**Abstract:** *This article analyzes the narrative texts of British author Stevie Smith, focusing on the literary elements referring to what might be deemed as the expression of a «social criticism». In Smith's narrative, these elements are obliquely articulated by means of a specific artistic treatment, which might be considered as post avant-garde in that it does not seek to reveal a coherent ideological vision of the author, the narrator or the narrator's relationship with herself, with language and with other characters in the texts. The article argues that identity*

---

\* Investigadores del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y del Centro de Estudios de Literaturas y Literaturas comparadas (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata), Argentina. Correos electrónicos de contacto: anahimallol@yahoo.com.ar; lauraspoturno@hotmail.com; angelmi@infovia.com.  
Fecha de recepción: 09-10-2013. Fecha de aceptación: 29-05-2014.

*Gramma*, XXV, 53 (2014), pp. 47-62.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0153.

*corresponds with the idea of a split, mutable subject, constructed as a fictional identity based on partial, diverse and changing identifications which account for the ideological tensions and intricacies affecting a part of a culture in a conflictive historical moment.*

**Key Words:** *Stevie Smith, Narrative, Criticism, Post Avant-garde.*

## INTRODUCCIÓN

En un libro de aparición reciente en nuestro medio, Jacques Rancière (2010) ensaya una crítica radical contra las modalidades del arte moderno y sus formas de relacionarse con la política, y *a fortiori*, con la utopía de emancipación social que conlleva el modernismo estético en tanto ideología del arte. Señala allí la idea, que ha permanecido de forma acrítica y se ha contagiado de un movimiento a otro a todo lo largo del siglo xx, según la cual el arte puede, por medio de una denuncia de las mentiras de la apariencia y la mostración de una verdad, despertar al espectador de su cotidianidad, hacerle ver algo que permanecía en el orden de lo invisible o invisibilizado por la ideología, y moverlo al cambio social.

Lo más novedoso es la lectura de Rancière, según la cual el arte llamado posmoderno muestra el imperio todopoderoso de la imagen y hace de las anteriores imágenes de «denuncia» social un elemento más de la marea representativa de nuestra actualidad, un eslabón más que permanece enlazado a los mecanismos del arte moderno, en tanto su valor no deja de estar basado en la separación entre artista y espectador, en la creencia en una potencia de denuncia de las obras y en la importancia de esta denuncia. El arte, en los dos casos, se presenta como portador de una verdad que debe ser transmitida. Y esta idea está basada en una concepción determinada del espectador: un sujeto pasivo que puede ser afectado e impresionado de una manera determinada por un objeto artístico.

Frente a ello Rancière señala una tercera posibilidad: la obra que no presupone un espectador pasivo, sino uno activo en su recepción. A este espectador el arte le presenta artefactos cuyo sentido está indeterminado, no guiados por una intencionalidad pedagógica del autor. Estas obras cruzan regímenes de signos y los ponen a entrechocar, producen así un efecto inquietante, un movimiento de los presupuestos, una actividad de los signos más allá de una respuesta esperada o esperable.

La mayor parte del tiempo, el teórico francés se refiere a obras plásticas y da ejemplos con el arte de la fotografía. Sin embargo, el concepto resulta por demás interesante para pensar los efectos que pueden producir, o que de hecho producen, algunas obras literarias, efectos que habían sido definidos, con antelación a las formulaciones de Rancière, como inquietantes y difíciles de definir, y más aún, de encasillar. Tal es el caso de la autora que nos atañe, Stevie Smith. Haremos aquí un análisis de su obra narrativa, con especial atención en los elementos propiamente literarios que remiten a lo que se podría llamar una «crítica social», pero desde una posición inédita, no articulada desde un posicionamiento autoral fuerte ni pedagógico, ni absoluto (como un ciudadano «dueño de la verdad»), ni vanguardista.

### LA AUTORA

Stevie Smith nació en Gran Bretaña en 1902 y murió en 1971. Escribió tres novelas y nueve libros de poemas. Su obra ha recibido una atención diversa de la crítica. Si bien en su momento no fue muy tenida en cuenta, ya que su aparición fue contemporánea del auge del círculo de Auden, luego las lecturas críticas que se hicieron de su obra abarcaron un abanico de posibilidades que fue desde una visión autobiográfica hasta una lectura de género o una ortodoxia bajtiniana, entre otras.

Si se quisieran sistematizar a grandes rasgos estas lecturas, se podría decir que hasta ahora la crítica se ha centrado en tres paradigmas diferentes: en primer lugar, el autobiográfico, con cuyo marco se intenta dar cuenta de la emergencia de sus libros a partir de vivencias personales; en segundo lugar, el estilístico o formal, que, subsidiario del *close-reading*, se detiene solamente en las características formales del texto, sin aventurarse a ese segundo tiempo, la interpretación, que ya señalara Starobinski (1974) en una temprana evaluación del formalismo como momento ineludible de una relación crítica con una obra literaria; y, en tercer lugar, una lectura ideológico-política de la obra. Dentro de esta última vertiente, ha tomado preponderancia la llamada «lectura de género», preferentemente bajo la corriente angloamericana, que se centra en la búsqueda de las imágenes de mujer o posiciones de mujer que surgen de los textos, e intenta situar ideológicamente la posición de la autora frente a los debates feministas. También hubo acercamientos sociológicos, sobre todo a la novelística, encarados como formas de observar, en su obra, una crítica a la clase media británica que le fue contemporánea.

Ello se ha debido, sin duda, a la gran complejidad de su escritura. No se trata solamente de un cerrado trabajo intertextual que exige siempre y en cada caso una relectura (y una reinterpretación), que haga el recorrido de las novelas a los poemas y viceversa, y de ellos a los dibujos que los acompañan (Montezanti, 2008), sino de que cada línea de sus versos aparece tramada, o codificada, en varios niveles simultáneos, desde la emergencia de un posible mundo diegético en tanto mundo narrado, a uno extradiegético que se hace presente por medio de intervenciones autorales, en un marco narratológico (Genette), hasta dislocaciones de la persona gramatical y pragmática del «yo poético», en un marco lírico (Stierle), lo que dificulta el recorte de una voz o posición autoral definida.

### EL PUNTO DE VISTA DEL NARRADOR O LA DIFERENCIA NARRADOR / FOCALIZADOR

Como ya dijimos, la crítica de la voz narrativa de Smith se ha centrado en un análisis a partir de la idea del dialogismo bajtiniano. Esta lectura ha arribado a importantes señalamientos con respecto a su poética. No obstante, nos ha parecido fructífero, a la luz de las recientes teorizaciones de Rancière, hacer un análisis más detallado del punto de vista autoral, elemento narrativo sobre el cual se despliega todo el juego textual de la narrativa de Smith, con sus matices y particularidades.

Su estilo errático y fragmentario, los saltos de una escena a la siguiente sin un hilo

cohesivo aparente, la no afiliación a una posición fija o estática, y la postura provocadora, incluso irreverente, de sus protagonistas hacen de su narrativa un desafío para lectores y críticos por igual. Las anécdotas alrededor de la publicación de *Novel on Yellow Paper* en 1936 en cierta forma reflejan ese desconcierto. El manuscrito fue rechazado por carecer de estructura y de posibilidades comerciales (Sternlicht, 1991, p. 9). Sin embargo, una vez publicada, la novela dio inmediata notoriedad a su autora en los circuitos literarios de Inglaterra y de los Estados Unidos. Tal fue la recepción de esta *opera prima* que el poeta Robert Nichols le escribió a Virginia Woolf, convencido de que era ella la autora: «You are Stevie Smith. No doubt of it. And Yellow Paper is far and away your best book» (citado en Spalding, 1989, p. 115).

En el artículo «Distancia y punto de vista», del teórico Wayne Booth, y en «Narración y focalización», de Mieke Bal, se hacen estudios más detallados de lo habitual acerca de las posibilidades del punto de vista narrativo. A partir de las tres grandes categorías de autor implícito, narrador no representado y narrador representado, y ya se trate de una obra en primera o en tercera persona, las opciones no cesan de multiplicarse y abrirse en un esquema arbóreo de divergencias posibles. No se trata de tener en cuenta que, la mayor parte de las veces, el narrador no es solo uno a todo lo largo de los textos, sino que hay también otras figuras intermedias; la más relevante es la del «focalizador», aquella instancia narrativa a través de la cual se observa, por un momento, una escena u otros personajes. A su vez, se puede dar la presencia de conciencias focales que «filtran» una parte de la narración pero que no son el narrador principal. Dentro de los narradores representados, hay observadores puros y agentes narradores; ambos pueden narrar o describir. También, hacer comentarios sobre lo que narran o describen; y ser conscientes de ellos mismos en tanto que escritores o no. Hay distintos tipos de distancia que los separan del autor, del lector y de otros personajes. Tanto el autor como el narrador, los personajes y el lector pueden mantener diversos tipos de cercanía y distancia con respecto a juicios de valor: moral, intelectual, estético. Hay narradores dignos de confianza (hablan o actúan de acuerdo con las normas implícitas del autor) o indignos de confianza (lo contrario). Los narradores indignos de confianza pueden estar librados a ellos mismos, sin el sostén y las versiones que aportan otros narradores, o no. Esta corrección de la visión del narrador puede darse desde el interior de la obra, por medio de otros narradores agentes, o desde el exterior, en el que hay elementos que conducen al lector a corregir o a establecer sus juicios y puntos de vista.

### LAS NOVELAS DE SMITH

Pompey Casmilus, la protagonista de las dos primeras novelas de la trilogía de Stevie Smith, hace su presentación en *Novel on Yellow Paper*. Esta obra está centrada en diversos momentos de la vida de Pompey, los cuales no son narrados cronológicamente, sino que están concatenados por la decisión de Pompey de narrarlos. La voz de la heroína condu-

ce a los lectores a desplazarse en el tiempo y en el espacio una y otra vez. Además de la alteración cronológica y espacial, la mayoría de los eventos y situaciones son presentados parcialmente: muchas veces las causas, orígenes o consecuencias son omitidos deliberadamente, interrumpidos por reflexiones personales o desvíos en el diálogo con el lector. Al romper con las convenciones de la narración lineal, desafía a los lectores a interpretar lo dicho e inferir lo omitido, incluso desde el mismo subtítulo de la novela: *Or Work it Out for Yourself*. Este proceso, inevitablemente, despierta el interés del lector, lo llama a la reflexión y lo sorprende mientras acompaña pacientemente el proceso de descubrimiento, a la vez que le impide saber con certeza qué valoración da la narradora, la autora, y qué valoración debe dar él mismo en tanto lector a los sucesos narrados. Recién una vez finalizada la lectura, puede volver sobre ella y afirmar de quién y de qué se trata la obra.

*Over the Frontier* es su segunda novela. El éxito de *Novel on Yellow Paper*, y la popularidad que le significó, la motivaron a enviar cientos de poemas a diferentes editores, lo cual queda registrado en *Over the Frontier*, en la que ya había empezado a trabajar (Spalding, 1989, p. 122). La completó en 1936, y Cape la publicó en enero de 1938.

La línea argumental de la novela podría sintetizarse así: Pompey Casmilus, la protagonista tiene una recaída nerviosa por la pérdida de Freddy, su novio, emprende un viaje, con su amiga Josephine, por el Báltico al sanatorio Schloss Tilssen, donde sigue una rutina de paseos, cabalgatas, té y descanso, y donde conoce a Tom, y a otros personajes como Mrs Pouncer y el Coronel Peck, que la introducen en el espionaje. Pompey, de pronto, se encuentra en uniforme y cumpliendo «misiones»<sup>1</sup> para la inteligencia británica; en visiones oníricas, interviene como soldado, cruza la frontera (entre países, entre la paz y la guerra, entre una y otra Pompey); crece en su rol de espía; se fortalece pero también se desilusiona al ver que la causa propia y la que combatió no son tan diferentes: ambas se basan en la crueldad y el poder. Termina en un cuarto, encerrada, sumergida en sus pensamientos. La primera parte de la novela (Caps. I-VIII, pp. 1-119) transcurre en Inglaterra. El viaje recién se emprende en el Cap. IX (pp. 120-278).

Si tomamos las primeras páginas de *Over the Frontier*, podemos ordenar la narración en las siguientes secuencias: Pompey Casmilus se encuentra en una galería de arte, escucha un risa «cínica y maliciosa» (1982, p. 8) menciona otras galerías de arte (donde no desentonaría la risa), dice que hay una escalera y al final de ella una Venus. Un día un hombre, «alegre» (1982, p. 8) por haber bebido, subió la escalera y acarició la escultura, hasta que un uniformado lo separó de la Venus y lo hizo caer por las escaleras donde, finalmente, terminó víctima de una prostituta. Describe algunas pinturas, la primera es la de un caballo y su jinete; las facciones del jinete le recuerdan algunos dibujos de Beardsley<sup>2</sup>

1 Esta «aventura» resulta poco plausible para algunos críticos como Joyce Carol Oates (1982), que prefiere una lectura onírica de la aventura y simbólica del uso del uniforme.

2 El fragmento relevante de la novela reza: «...his face is so plump as the faces of some of the slim full faced

(1982, pp. 9-10). Impactada por el cuadro y por el precio que no puede pagar, trata de olvidarlo viendo otros (los describe y hace comentarios evocados por las imágenes, por ejemplo, de la playa) (1982, pp. 12-13), pero no puede olvidar el primer cuadro. Habla sobre el pintor Georg Grosz y luego hace comentarios sobre la guerra (1982, pp. 14-15) y sobre cómo los ingleses ven la posguerra en Alemania desde la distancia, como «la taza de té de alguien más» (1982, p. 15), deseando pasarla porque no tiene nada que ver con ellos. Sobre el final, vuelve a la imagen del jinete (1982, p. 16).

Estas secuencias que componen el primer capítulo (ocho páginas) carecen de un argumento en sentido tradicional. Acorde con la narrativa modernista, el relato no se organiza ni cronológicamente ni dentro de la lógica de causa-efecto, sino más bien en una concatenación de impresiones y evocaciones que van hilvanándose, y producen una ilusión precaria entre secuencia y secuencia<sup>3</sup>. En lugar de coordinantes lógicos cohesivos, Smith utiliza muchas frases de relleno típicas del discurso coloquial. Ese tono que, sin embargo, la distancia de Woolf, es un tono asociado, probablemente, a la tradición del humor norteamericano de autores como Mark Twain y a un estilo conversacional lleno de vulgaridad y energía como la narrativa de Sinclair Lewis (Spalding, 1989, p. 115). No hay una jerarquización de los elementos narrados; dedica igual espacio a la historia del hombre y la Venus, a la descripción de los cuadros y a los comentarios sobre la guerra en sí y sobre la postura de los ingleses respecto de la guerra. En este sentido, la voz narrativa (Pompey, en primera persona, narradora y focalizadora la mayor parte del tiempo) deja que sus ideas e impresiones fluyan tal cual se dan en su mente, casi sin edición previa y sin diferenciación entre lo que la cultura dominante podría considerar significativo o trivial.

El argumento bélico aparece ya en las primeras páginas, con la presencia del uniformado y la referencia al pintor alemán exiliado en los Estados Unidos. A medida que avanza el relato, la atmósfera de amenaza y muerte se intensifica. En su análisis de las narrativas del frente civil<sup>4</sup> Cohen (2002, p. 8) identifica la imagen de encierro (motivos arquitectónicos, fantasías, encuadres narrativos) como una tercera opción que intenta romper con el binarismo doméstico/público. Los espacios cerrados son temporarios —no duran mucho dentro de la línea de la novela—, pero mientras son posibles permiten a las voces narrativas socavar la retórica de la guerra. En *Over the Frontier*, la atmósfera de claustrofobia se refuerza en los distintos espacios cerrados, físicos o metafóricos, y por el peso abrumador de un sentido permanente de amenaza. Y en cada movimiento, en cada

---

putting degenerate people that you have in the drawings of Beardsley» (Smith, 1982, p. 10). (...su cara tan regordeta como algunas de las caras llenas de mohines y pucheros de los degenerados que se ven en los dibujos de Beardsley).

3 Véase, por ejemplo, la relación entre la risa que escucha Pompey y la historia del hombre y la Venus.

4 Cohen, plantea la constitución en las novelas de un espacio que supera lo público/privado, y una necesidad de luchar contra la «iconografía de la domesticidad que se quería imponer sobre las actividades públicas de las mujeres».

viaje y escape, se adapta y desmitifica la frontera como límite (Cohen, 2002, p. 89) y se construye un entramado que cuestiona y desnaturaliza el sentido de la guerra. Al final de la novela, Pompey observa por la ventana de su cuarto y reflexiona:

*Is then power and the lust for power the very stuff of our existence, the prop of our survival, our hope of the future, our despair of the past? [Entonces... ¿son el poder y el deseo de poder la esencia de nuestra existencia, el sostén de nuestra supervivencia, nuestra esperanza en el futuro, nuestra angustia por el pasado?]; Power and cruelty are the strength of our life, and in its weakness only is there the sweetness of love [El poder y la crueldad constituyen la fuerza, y sólo en su debilidad encontramos la dulzura del amor] (Smith, 1982, pp. 277-278).*

Si se entiende el viaje de Pompey a Alemania como una iniciación, toda la primera parte del libro sirve, por un lado, para comprender su situación y justificar su necesidad de dejar Inglaterra por un tiempo y, por otro, para presentar la visión de Inglaterra en términos de «Imperio» y, de esta manera, introducir el tema de la guerra y la iniciación del personaje en el mundo bélico. Pompey, en la primera parte, es reflexiva, sarcástica y profunda, conocedora de la realidad en la que se encuentra. Sin embargo, en la segunda parte, sin perder su ironía y sarcasmo, parece ser un poco más inocente en un mundo que, al principio, no conoce tan bien. O al menos presenta los hechos de manera más inocente: lo que parecen ser excursiones y cabalgatas de descanso de pronto se convierten en entrenamiento y misiones de espionaje. Pero, en el transcurso de éstas, enfrenta la crueldad y la hipocresía en hechos concretos y comienza a comprender que los objetivos que la guiaban a creer que estaba del lado correcto, del lado justo, no eran tan claros ni tan distintos a los otros, los del enemigo. En esta estructura, el texto mantiene aspectos de una novela de aprendizaje.

A medida que avanza en su «carrera» de espía, la realidad se vuelve más aprehensible para la protagonista, aunque, a la vez, parece enajenarse cada vez más y caer en la ambigüedad del mundo exterior/interior. Muchas veces Tom debe sacudirla para que ella responda, como si estuviera en un estado de trance. Esta sensación es descripta ya en los primeros capítulos, cuando la narradora estaba afectada por el dolor:

*...there is a time, one may be with a friend, with a very dear friend, it makes no difference, when loneliness and the fear that waits upon it strikes at the physical heart, so that there is a pain that is physical with the physical pain of a very extreme icy coldness. And the power of speech departs though there was never a greater desire for speech, however banal, and never a greater desire to watch in friendliness the face of some familiar friend (Smith, 1982, p. 121).*

---

5 Todas las traducciones son de los autores.

[... existe un momento, uno puede estar con un amigo, con uno muy querido, es lo mismo, cuando la soledad y el miedo que la acecha atacan el corazón físico, entonces hay un dolor que es físico con el dolor físico de una extrema frialdad helada. Y la habilidad del habla desaparece a pesar de que nunca fue mayor el deseo de hablar, siquiera banal, y nunca hubo un mayor deseo de observar con simpatía la cara de algún amigo conocido].

La experiencia es la de estar viva y muerta a la vez, muerta en vida, lo que la lleva a pensar en Titurel (*Parsifal* de Wagner), muerto pero con vida en su tumba (imagen que ya tomó en «An Afterthought»). Cuando la guerra se convierte en una vía de escape de la rutina, Pompey parece superar esa sensación de muerte-en-vida:

*Let Titurel have his song of praise [I rejoice while I live in this tomb], his mimby-mamby reconciliation with his deplorable status quo, his bed-bottom false coming to terms with a life-in-death existence; for me no more, no more, no more ever again [Que Titurel tenga su canción de alabanza (me regocijo mientras vivo en esta tumba), su estúpida reconciliación con el deplorable status quo, su falsa aceptación de una existencia de vida en muerte; para mí nada más, nada más, nunca más] (Smith, 1982, p. 222).*

Sin embargo, en muchas escenas, ella se paraliza y se diluye en un mundo onírico, con la ambigüedad de los elementos que corresponden a la realidad y los que corresponden a la imaginación, por momentos una alineación con el surrealismo y lo onírico que resulta adecuado para expresar la pesadilla y el grotesco de la preguerra, pero que no deja de producir una perplejidad y una desconfianza en el lector con respecto a lo narrado que se hace extensible a diferentes momentos del argumento (Hynes, citado en Schneider, 1997, p. 38).

La novela *The Holiday* (1949) constituye la tercera entrega de la trilogía en cuestión. Las líneas argumentales y los personajes de los tres textos entran en un diálogo fluido, que es necesario transitar para completar su sentido<sup>6</sup>. La tercera novela, al igual que sus antecesoras, fue bien recibida por la crítica y por el público en Inglaterra en el momento de su primera aparición.

El título orienta el tema y anticipa una tensión que será central, pues se trata solo de un descanso y alejamiento temporales de la rutina diaria. Pronta a entrar en licencia de vacaciones, Celia acepta la invitación de su querido primo Casmilus («Caz»)<sup>7</sup> y decide

<sup>6</sup> Asimismo, es posible establecer relaciones entre *The Holiday* y la obra de Virginia Woolf. Severin (1997) explora esas relaciones y Huk (1999) también alude a ellas a través de una reseña crítica del trabajo de Severin.

<sup>7</sup> Casmilus es el nombre de la narradora de las dos novelas anteriores. Y el viaje como metáfora aparece en las otras novelas de Smith.



partir hacia un descanso en el norte de Inglaterra, en Lincolnshire, donde los espera el tío Heber, vicario y padre de Tom Fox. En la travesía, también los acompaña Tiny, uno de los compañeros de trabajo de Celia, a quien Caz invita al viaje, forzado de alguna manera por el deseo de su tío de ver al muchacho. La novela puede dividirse en dos partes: la primera mitad (Cap. I-VIII) se desarrolla en Londres y comprende el tiempo de preparación para la vacación que se extiende durante unos catorce días; la segunda parte se inicia con el viaje en tren hacia Lincolnshire, para trasladar la acción así al campo, principalmente a la casa del tío Heber (Cap. VIII al XIV). Ya en viaje, Celia se siente invadida por algunas memorias de la infancia, que la retrotraen a su pasado en la India junto a su primo Caz y a Raji, un amigo indio de la niñez. Esta línea argumental, que puede parecer sencilla a primera vista, se complejiza con la introducción de personajes como Raji, Clem, Basil y Tom, que ponen en escena la tensión existente entre las colonias y la nación británica, el nacionalismo y el imperialismo. Raji remite a la realidad de los oprimidos en campos de detención en la India. Sin embargo, la gravedad de este tema aparece mitigada, en principio, a través de una presentación en la que prevalecen el humor y la ironía. Es precisamente en este sentido que Severin (1997) afirma que la novela problematiza la difícil relación con el Otro, el cual, en el esquema del colonialismo, siempre es visto como inferior a uno mismo.

Sobre la mitad de la narración, Celia se define a sí misma como una muchacha de clase media que se identifica con los intereses de Inglaterra aun si tiene conciencia de que estos intereses pueden ir en detrimento de la formación de un mundo mejor. De hecho, en el personaje de Celia confluyen tendencias ambivalentes respecto de la época de la posguerra en Inglaterra. A partir de identificaciones conflictivas, Celia, que se pronuncia como «Pro-Inglaterra» al comienzo, describe la época como un período de grandes incertidumbres para ella y su entorno, en el que el orgullo aparece mezclado con la culpa y la fiesta con el trabajo. Su percepción de las reuniones sociales a las que asiste, que suspenden, solo de modo parcial, al igual que el trabajo, la realidad de la posguerra y del Imperio, colabora con la creación de esta atmósfera. Así, la descripción de una de esas reuniones en la casa de Lopez ocupa una buena parte del texto:

*It is a wonderfully successful party at Lopez's this evening. It is a year or so after the war. It cannot be said that it is war, it cannot be said that it is peace, it can be said that it is post-war; this will probably go on for ten years. Most of us at this party are working in Ministries in Relief, in Relations, on Committees, on Commissions, clearing up, sorting, settling, we are also exasperated, we feel that we are doing nothing, we work long hours, but what is it, eh? So we feel guilty too. But at this party we are very happy and we take hold of our happiness to make something of it for the moment* (Smith, 1999, p. 13).

[Es una fiesta magnífica en casa de López esta noche. Pasó un año aproximadamente desde la guerra. No se puede decir que estamos en guerra, no

se puede decir que estamos en paz, se puede decir que es la posguerra, y es probable que sigamos así por diez años. La mayoría de los que estamos en la fiesta trabajamos para Ministerios de Socorro, en Relaciones, en Comités, en Comisiones, limpiando, ordenando, acomodando, también estamos exasperados, sentimos que no hacemos nada, trabajamos muchas horas, pero ¿qué nos pasa? Nos sentimos culpables también. Pero en esta fiesta estamos muy felices y nos aferramos a esa felicidad para hacer algo momentáneamente].

La narradora describirá uno a uno los temas de conversación tratados en la reunión e incluirá sus percepciones al respecto. Sabemos, a partir de su relato, que todos los convidados son parte del esquema del gobierno británico; pues, de una u otra manera, todos trabajan en ministerios, comisiones o comités del Imperio. Luego, la voz de Celia se centrará en la culminación del encuentro, en sus sensaciones, para luego transitar el regreso a su casa. En la descripción del trayecto, aparece la ciudad de Londres en primer plano, con sus rincones, cafés y famosa pastelería. Al parecer, Smith intenta pintar en la novela las costumbres de la época, la vida de la ciudad, las salidas de campo y el entretenimiento de la gente, que aparece contrapuesto a la tristeza e incluso a la melancolía, la sensación de desolación y el vacío de los que es presa la joven. Este vacío, asociado en parte a una infancia casi huérfana, se tematiza en las conversaciones que mantiene con su tía y algunas de sus amistades en las que esta intenta explicar el origen de la infelicidad. Como señalamos con anterioridad, en el escenario de la novela, la vida social y el trabajo ayudan a olvidar los temas políticos, pero solo por un momento, como muestra el siguiente fragmento en el que la conciencia de la narradora parece desdoblarse:

*I am very happy when I am working, and so is Tiny, we work very cleverly and quickly. Then why do you not always work hard and so forget your beastly unhappiness? Oh well, that is just to say, I am happy when I am unconscious* [Soy muy feliz cuando estoy trabajando, y Tini también, trabajamos con inteligencia y rapidez. Entonces, ¿por qué no trabajamos siempre así y olvidamos nuestra monstruosa infelicidad? Oh, bueno, yo sólo quería decir, soy feliz cuando no estoy consciente] (Smith, 1999, p. 51).

Más aún, la charla ocupa un lugar primordial en la novela, que puede considerarse como un gran entramado de conversaciones. A través de la introducción de diálogos o de su alusión en el recuerdo de Celia, el texto presenta las (pre)ocupaciones de los personajes, sus opiniones respecto del amor, la condición de la mujer, su posición frente a la situación política de la posguerra y la Inglaterra imperial, entre otros<sup>8</sup>. Por otro lado, este

8 Para Spalding (1988) y Civello (1997), en esta novela Smith pone en escena sus propias tribulaciones respecto del amor.

recurso contribuye a la construcción de un discurso muy dinámico y acentúa el carácter dramático del texto. Dado que la perspectiva de la narración corresponde a Celia, el diálogo se vuelve un recurso efectivo a través del cual el texto recoge otras voces, distintas de la de aquella, de manera vívida y sin que medie, en general, el juicio de la narradora. Las conversaciones, por lo general, tienen a Celia como protagonista, y sus interlocutores más frecuentes son su estimado compañero de trabajo Tiny, su gran amiga Lopez, su amigo Raji, sus primos Caz y Tom, su tío Herber y su tía. Al igual que en las otras entregas, el dialogismo y la heterogeneidad aparecen como rasgos salientes del discurso que construye Smith en *The Holiday*.

El discurso se constituye en relación con otros discursos, o «exteriores», para emplear la terminología de Authier-Revuz (1984), que son presentados con mayor o menor explicitud. Los diálogos, por ejemplo, no aparecen señalados con las convenciones de puntuación habituales, lo cual puede leerse como un intento por no definir los límites de las distintas voces que ingresan al universo narrado, que desafía las pautas establecidas por el sistema. De alguna manera, podría pensarse que esta transgresión encuentra su contraparte en el tratamiento de los temas que la novela aborda. Es preciso notar que la estrategia antes descrita, sumada a otras como la inclusión de innumerables referencias literarias, históricas, filosóficas, políticas, la introducción de distintas lenguas (francés, alemán, italiano, latín) y la comunicación permanente con otros géneros discursivo-literarios, impone grandes exigencias para el lector. Una parte importante de la obra se construye en una relación de intertextualidad con la obra poética de la propia Smith, algunos de cuyos poemas aparecen en el texto, y con otras obras literarias como *Maud*, de Tennyson (2008), que se convierte en un motivo central para el desarrollo de las reflexiones de Celia respecto de las virtudes y problemas del amor y del casamiento.

### LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDENTIDAD PROBLEMÁTICA

Mientras el lector acompaña a la voz narrativa en su discurrir, le cuesta encontrar una respuesta satisfactoria para las preguntas «¿Quién es Pompey Casmilus?, ¿quién es Celia?». Mary Gordon ofrece un sucinto repaso por su vida ficcional:

*It is the story of Pompey Casmilus, a young woman who lives in the suburbs and works as a secretary for a kindly publisher of women's magazines. Pompey's vision is unfixed and always shifting. Death, madness, grief peer over one shoulder, but behind the other is a sight so risible, a conversation so irresistible in its absurdity that death and madness, cruelty and grief must flee. At the end of the novel, Pompey is mourning her lost lover. She has decided she is not right for marriage; that her rhythm is friendship with its comings and goings; that her beloved Freddy in his resolute small mindedness would choke her quite to death (Smith, 1982, p. 57).*

[Es la historia de Pompey Casmilus, una joven que vive en los suburbios y trabaja como secretaria de un editor de revistas femeninas. La visión de Pompey nunca se fija y está en constante cambio. La muerte, la locura y el dolor se asoman por detrás del hombro, pero se esconde también algo irrisorio, una conversación tan irresistiblemente absurda que la muerte y la locura, la crueldad y el dolor deben desaparecer. Al final de la novela, Pompey llora por su amante perdido. Ha decidido que no es apta para el matrimonio; que el ritmo de su vida está marcado por sus amistades, por sus idas y venidas; que su amado Freddy en su estrechez mental la ahogaría hasta la muerte].

Si bien Gordon alude a los que podrían considerarse los puntos salientes, este pasaje resulta una descripción insuficiente, ya que no refleja el proceso en que se desenvuelven los acontecimientos y descripciones al simplificar un tanto la aproximación a una obra compleja. Pompey se crea a sí misma, con la invención de su nombre, y es mucho más que una secretaria: ella es una gran lectora y poeta cuyos trabajos, todavía inéditos, están incluidos entre sus comentarios. Aunque disfruta de su intensa vida social, sueña con la soledad y el placer que le puede otorgar un almuerzo en una torre de marfil. De su empleo habla poco: solo a través de comentarios despectivos sobre las lectoras de las revistas femeninas da a entender que trabaja en una editorial. Se concentra en sus amigos, los describe y deja entrever sus opiniones y sentimientos respecto de infinidad de cuestiones. La vida en los suburbios es interrumpida a menudo a causa de sus viajes y de visitas a varias amistades. La pérdida de su prometido no implica solo el rechazo del amor, sino también de la domesticidad como ideal.

A través de este fluir de relatos, opiniones y reflexiones, el lector es forzado a descubrir quién es Pompey: el lenguaje de la narración puede ser entendido como un recurso o un medio utilizado para dar forma al ser del hablante (Barker y Galasinski, 2001, p. 30), que se construye en el intercambio verbal con el otro, quien, en el caso de la novela, no es solo el resto de los personajes, sino también el lector. La protagonista se relaciona con los demás, negocia y renegocia su propio yo, en un proceso de construcción que nos lleva a rechazar una noción de identidad como una esencia atemporal, para aceptar que ella es, sobre todo, una cuestión de pertenencia, un descubrimiento de uno mismo en relación con el otro y, por tanto, y cambiante (Nunam y Choi, 2010, p. 3).

Las descripciones detalladas de Pompey ocupan varias páginas, pero luego no vuelven a ser referidas, tal como ocurre con Cyril, Charlotte o Larry; otros personajes, como Leonie y Harriet, van y vienen. En el movimiento constante, se deja ver la imagen de la protagonista como jinete no solo de su destino, figurado en el caballo Kismet, sino también de sus relaciones. William, el amigo que la comprende cuando Freddy no puede, descifra su actitud: «You ride your friendships lightly, Pompey» [«Manejas tus amistades con ligereza, Pompey»] (Smith, 1994, p. 197), le dice mientras echa luz sobre la metáfora de la cabalgata al inicio de la novela.

El ritmo de estos recorridos es reconocido por Pompey luego de haber vivido sus experiencias, en particular frente a la imposibilidad de aceptar a Freddy. Su relación estrecha y fugaz con sus amigos es fuente de placer, el cual podría asimilarse al brindado por la comida como se desprende del uso de los verbos seleccionados por ella misma:

*Oh to taste, sample, flavour – how much of my life is spent in this enjoyable frivolity. How greatly I enjoy for a week-end, for a week, perhaps for a fortnight, to savour the lives of my friends* [Ah... probar, degustar, saborear; dedico una gran parte de mi vida a esta frivolidad. Cuánto disfruto probar el sabor de las vidas de mis amigos durante un fin de semana, una semana o quizás dos] (Smith, 1994, p. 196).

Este ritmo es parte vital de su naturaleza a tal punto que admite llevarlo en la sangre, ya que sin sus amigos (es decir, sin otras voces, que son otras tantas versiones de su identidad, a las que no siempre da crédito de todos modos) no puede encontrarse a sí misma. Recurre a un refrán popular para admitirlo: «Show me a man's friends and I'll show you the man» [«Dime con quién andas y te diré quién eres»] (Smith, 1994, p. 197).

Sin embargo, la imagen propia como reflejo de quienes la rodean le otorga más interrogantes que certezas, debido a la diversidad de sus amistades. En este punto crucial de su razonamiento, llega a dudar de sí misma, considerándose una «quimera» compuesta de las partes incongruentes brindadas por cada uno de sus amigos.

Luego de las tribulaciones transitadas, tanto Pompey como Celia cuestionan su mera existencia y llegan a una definición de sí mismas que está estrechamente ligada a sus amigos y a la gente que las rodea. Hacia el final de la primera novela, Pompey interrumpe el relato sobre su estadía en la casa de la Sra. Fantaccino y la descripción de sus muebles con la siguiente reflexión:

*I have travelled and come and gone a great deal. I am a toute entière visitor. That is what I am being all the time. I visit and visit and visit, my darling friends, my less darling friends, my acquaintances. I am very grateful to them all. In visiting I find a very great deal of comfort and satisfaction, and each least place where I visit I am so enchanted and so happy that it is another visit and that at the end of the time I may say: Goodbye and thank you, goodbye* (Smith, 1994, p. 212).  
[He viajado, he ido y venido muchas veces. Soy una visitante *tout-entière*. Eso es lo que soy. Visito, visito y visito a mis amigos queridos, a los no tan queridos y a mis conocidos. Soy agradecida con todos. Me siento cómoda y satisfecha durante cada visita, y cada vez me siento tan encantada y feliz de poder decir al final de la visita: Adiós y gracias, adiós].

### CONCLUSIONES

Más allá de las distinciones y sutilezas que es posible leer a la luz de los desarrollos posformalistas en relación con los narradores, y también, podría decirse, más acá de una lectura que siguiera una línea feminista, la figura de narrador que se desprende de las novelas de Stevie Smith, una figura fluctuante, no siempre idéntica a sí misma, conflictiva, idiosincrática, hecha de una mezcla de experiencias «vividias» y de frases hechas o lugares comunes idiomáticos que se yuxtaponen o se superponen o se suceden sin obedecer a una lógica estricta, remite a la idea de sujeto que presentara la teórica italiana Rosi Braidotti (2000). Dice Braidotti:

El poder de síntesis del yo es una necesidad gramatical, una ficción teórica que mantiene unidos todos los estratos diferentes, los fragmentos integrados del horizonte siempre huidizo de la propia identidad (p. 196).

El sujeto, entonces, montado más sobre la base de una modalidad esquizofrénica que neurótica, se presenta de hecho como un *collage* de partes que no logran un todo armónico. Hay en él una cantidad de estratos superpuestos que se activan de modo fluctuante ante estímulos diversos. Así, en el sujeto mujer hay una diferencia interna dentro de cada unidad considerada como individuo.

Pompey, como personaje o como arquetipo del sujeto mujer contemporáneo, está constituido por una multiplicidad. Escindida, fracturada, remite a una red de niveles de experiencia: a una memoria constituida colectivamente por un conjunto de voces no siempre concordantes, una genealogía corporizada, que es tanto biológica como cultural. Es posible observar, por el modo en que Smith construye el personaje, que tanto en el plano consciente como en el de su inconsciencia, su identidad se juega en una serie de identificaciones diversas, fluctuantes, y en una relación imaginaria con variables como la clase, la raza, la nacionalidad, la edad, las elecciones sexuales, la pertenencia a una comunidad lingüística y cultural. La identidad, lejos de ser monolítica o aun monolingüe, se muestra así como un juego de aspectos múltiples, fracturados, del sí mismo; se constituye en una vinculación con los otros, o con la otredad como instancia; y se fija en virtud de la memoria y los recuerdos en un proceso genealógico.

Por último, de imágenes inconscientes internalizadas que escapan al control racional, o lingüístico, en la medida en que las palabras que la protagonista emite producen, muchas veces, situaciones indeseadas y conflictos con los demás por cuanto sus reinterpretaciones, en términos emocionales e ideológicos, escapan a sus intenciones conscientes y exponen las tensiones sociales preponderantes que las animan como un sustrato supraindividual.

El escenario de la posguerra no hace sino acentuar las discordancias; en el mismo sentido funciona la elección por parte de Smith del subgénero «novela de aprendizaje». Sus relatos, complejos, no regidos por una razón dominante ni por una moral universal-

zante, sino remitidos a la más particular de las experiencias singulares, las tribulaciones de los movimientos de una subjetividad escindida, rehúyen a una rápida clasificación de su narrativa, tanto como a una lectura tranquilizadora o normativa. Lo importante es poder nombrar y representar las áreas de tránsito que existen entre esos niveles de la experiencia; lo que cuenta es el ir, el proceso, el pasaje, reelaborando las estructuras multiestratificadas del sí mismo corporizado tanto en la identificación imaginaria de los personajes cuanto en el lenguaje que cada uno pone en acto.

Todos estos elementos han sido la causa tanto de la dificultad de los textos en prosa de Smith para ser leídos por un público extenso como de que sean profundamente apreciados por escritores, poetas y un público especializado. La autora construye, a partir de sus elecciones lingüísticas, temáticas y formales en todos sus niveles, una verdadera experiencia de lectura para que quien se interne en su obra salga transformado, poniendo en tela de juicio sus propios puntos de vista y sus modos de hablar y concebir las relaciones entre las naciones, entre los géneros, entre las personas. Desde allí convoca a una actividad del lector entendido como lector emancipado, un lector que debe marcar recorridos, tomar decisiones, porque no es llevado por una lectura ideológicamente guiada. El desconcierto que provoca no es el menor, sino tal vez el mayor y el más arriesgado y sostenido de sus méritos.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Authier-Revuz, J. (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, (73), 98-111.
- Bal, M. (1983). The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative. *Style*, 17 (2), 234-269.
- Barker, C. y Galasinski, D. (2001). *Cultural Studies and Discourse Analysis. A Dialogue on Language and Identity*. Londres: Sage.
- Booth, W. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Booth, W. (1996). Distance and Point-of-View: An Essay in Classification. Hoffman, M. J. y Murphy, P. D. (Eds.). *Essentials of the Theory of Fiction* (pp. 83-99). Durham, NC: Duke University Press.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Civello, C. (1997). *Patterns of Ambivalence. The Fiction and Poetry of Stevie Smith*. Columbia: Camdem House.
- Cohen, D. R. (2002). *Remapping the Home Front: Locating Citizenship in British Women's Great War*. Boston: Northeastern University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. París: du Seuil.
- Gordon, M. (1991). Preface to *Novel on YellowPaper*. En Sternlicht, S. (Ed.). *In Search of Stevie Smith*. Siracusa: Syracuse University Press. Texto original publicado en 1982.
- Huk, R. (1999). Misplacing Stevie Smith [Reseña de Civello, C. A., *Patterns of Ambiv-*

- alence: The Fiction and Poetry of Stevie Smith* y de Severin, L., *Stevie Smith's Resistant Antics*]. *Contemporary Literature*, 40 (3), 507-523. Recuperado 26 de marzo, 2011, desde <http://www.jstor.org/stable/1208888>.
- Montezanti, M. (2008). Stevie Smith: una poética de la transmutación. En *Actas de las Terceras Jornadas Internacionales de Cultura y Literatura en Lengua Inglesa*. CD-ROM. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Nunam, D. y Choi, J. (2010). *Language and Culture: Reflective Narratives and the Emergent of Identity*. Nueva York: Routledge.
- Oates, J. C. (1982, octubre 3). *A Child with a Cold Cold Eye* [Reseña de Smith, S., *Novel on Yellow Paper*]. *The New York Times*. Recuperado 26 de marzo, 2011, desde <http://www.nytimes.com/1982>.
- Ranciére, J. (2011). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schneider, K. (1997). *Loving Arms: British Women Writing the Second World War*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- Severin, L. (1997). *Stevie Smith's Resistant Antics*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Smith, S. (1982). *Over the Frontier*. Nueva York: Pinnacle Books.
- Smith, S. (1994). *Novel on Yellow Paper; or, Work it out for Yourself*. Londres: Virago Press.
- Smith, S. (1999). *The Holiday*. Londres: Virago Press.
- Spalding, F. (1989). *Stevie Smith: A Biography*. Nueva York: Norton.
- Starobinski, J. (1974). *La relación crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Steirle, K. (1972). Identité du discours et transgression lyrique. *Poétique* (32), 422-441.
- Sternlicht, S. (Ed.). (1991). *In Search of Stevie Smith*. Siracusa: Syracuse University Press.
- Tennyson, A. (2008). Maud. *The Works of Alfred Lord Tennyson*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.