

**VI Jornadas Internacionales y II Congreso Internacional de Literatura y Medios**  
**Audiovisuales en Lenguas Extranjeras**

Mesa/ Grupo: Crítica Literaria

*Spoturno Ghermandi Camila (IdIHCS/FAHCE-UNLP, CONICET)*

Título de la ponencia:

Posguerra y la palabra propia como respuesta en *The Holiday* de Stevie Smith

[cspoturno@gmail.com](mailto:cspoturno@gmail.com)

*The Holiday* (1949) novela que cierra la trilogía de escrituras de guerra de la autora británica Stevie Smith, se trata de una obra escrita durante la Segunda Guerra Mundial pero publicada años después, instaurándose así dentro de una periodización compleja. Ante las experiencias de guerra numerosas autoras británicas entre las que se destacan Virginia Woolf, Elizabeth Bowen e Inez Holden, han escrito novelas de guerra y de posguerra expresando diversas respuestas como sostiene Gill Plain en su artículo “Women Writers and the War” (2009). Así, en este trabajo analizaré la reacción singular que propone Stevie Smith en *The Holiday* a partir de la problematización lenguaje/guerra propuesta por Kate McLoughlin en su investigación “War and Words” (2009); ya que en una novela donde se evidencia la dificultad para encontrar las palabras que expresen el sentimiento de posguerra aparece una respuesta al gran interrogante a través del uso idiosincrático de la intertextualidad como marca del posmodernismo presente en la obra. Hay, en esta novela referencias a los propios poemas de Stevie Smith entre los que se usarán “The Castle, “Wretched Woman” para explicar el funcionamiento dentro de la trama como una respuesta ante el impacto de la guerra en el individuo.

Palabras clave: novela-guerra-palabras-posmodernismo-Smith

*The Holiday* (1949), a novel that closes the trilogy of war writings by the British author Stevie Smith, is a work written during the Second World War but published years later, thus establishing itself within a complex periodization. Faced with war experiences, numerous British authors, including Virginia Woolf, Elizabeth Bowen and Inez Holden, have written war

and post-war novels expressing diverse responses, as Gill Plain maintains in her article “Women Writers and the War” (2009). Thus, in this work I will analyze the unique reaction that Stevie Smith proposes in *The Holiday* based on the language/war problematization proposed by Kate McLoughlin in her research “War and Words” (2009); since in a novel where the difficulty in finding the words that express the postwar feeling is evident, an answer to the great question appears through the idiosyncratic use of intertextuality as a mark of the postmodernism present in the work. There are, in this novel, references to Stevie Smith's own poems, among which “The Castle, “Wretched Woman” will be used to explain the functioning within the plot as a response to the impact of war on the individual.

Key words: novel-war-words-posmodernism-Smith

What happens when war and words are brought together?

Kate McLoughlin

### **The Holiday y la posguerra**

*The Holiday*, novela que cierra la trilogía, fue escrita durante la Segunda Guerra Mundial y publicada ya entrado el período de posguerra en el año 1949. Marina McKay en la introducción al libro *Literature of World War II* (2009) se refiere a las escrituras de guerra contemporáneas a la obra de Stevie Smith y a cómo era usual encontrar casos similares donde las publicaciones se dilataban hasta pasada la guerra debido a silenciamientos o censuras que podían ser externas

o internas<sup>145</sup>. En el caso de *The Holiday*, según Romana Huk<sup>146</sup>, la complejidad de la novela fue la causa de su demora en la publicación y, como explica Janet Watts en la introducción a la obra (1978)<sup>147</sup>, la publicación posterior conllevó cambios significativos en la edición del texto de la mano de la propia autora:

It took Stevie Smith some years to find a publisher for this novel, which she wrote and set in the England of the Second World War. When it was finally published in 1949, she was obliged to alter all its references to the current war to a more topical phenomenon she called ‘the post-war’; and the book’s original typescript shows how, by a few changes in the wording, she gave political discussions like the ones on India<sup>148</sup> a new validity for 1949. (1978: 7- 8)

Spalding, además, asocia la elección del trabajo de Celia, el personaje principal de esta novela con estas alteraciones:

---

<sup>145</sup> Marina McKay brinda ejemplos de diversas razones por las cuales las publicaciones de novelas escritas durante la guerra se publicaron después o fueron silenciadas del todo: “A recurring theme in the chapters that follow is the direct and indirect means by which literary witness is delayed – and many of the important works of World War II literature were in fact only written or published well after 1945 – or even silenced altogether.” (3). En algunos casos, los motivos eran impuestos desde afuera como es el caso de la literatura soviética censurada ya que se exigía mantener una imagen de una gran guerra patriótica: “Katharine Hodgson’s chapter on war writing from the USSR describes the gaping disparity between the lived experiences of Soviet soldiers and the Soviet party line, which required that all credit for the ‘great patriotic war’ be attributed to the Soviet leadership. For war writers in the USSR, pushing hard at the boundaries of censorship in the effort to reflect conditions at the front to readers back home, the war fueled hopes of freedom of expression that were not to be realized in their own time.” (3). En otros casos, la censura era impuesta desde el interior. McKay ejemplifica este tipo de silenciamiento refiriéndose a la literatura alemana y japonesa donde las experiencias eran consideradas inenarrables y por ello silenciadas, contrastando así con la literatura estadounidense que se escribía y publicaba: “Of course censorship may be externally as well as internally imposed: Dagmar Barnouw’s chapter on the German war experience opens in the stunned, wordless ruins of the bombed German cities of 1945; she and Reiko Tachibana emphasize the effects of censorship in the war’s immediate aftermath, when a defeated Germany and Japan were under Allied occupation. At the very moment when American writers were starting to write and publish such future classics of modern war fiction as *The Naked and the Dead* and the other essential war novels James Dawes discusses in his chapter, German and Japanese writers found that their war experiences were both literally and figuratively unspeakable.” (4).

<sup>146</sup> Se tiene en cuenta en este capítulo el apartado del libro de Romana Huk titulado: “Framing the War: The Second Two Novels of the Trilogy” (2005), donde ofrece un análisis de *Over the Frontier* y de *The Holiday* desde la perspectiva del *close-reading* que sigue la estudiosa británica.

<sup>147</sup> Se sigue aquí la edición de la novela por Virago Press cuya primera edición data del año 1999. Este libro abre con un prefacio de Glenda Jackson y le sigue una introducción a cargo de Janet Watts.

<sup>148</sup> El imperialismo y el colonialismo son temas que aparecen en la novela y que forman parte de la trama. Celia vive su infancia en India donde conoce a su amigo indio, Raji, personaje inspirado en el amigo de Stevie Smith: Mulk Raj Anand, escritor y activista, quien había cambiado la mirada de la escritora hacia la presencia de los británicos en India. Así, tienen lugar algunas escenas en las que se parodia el racismo hacia Raji que se condensa, por ejemplo, en una escena en la que en una fiesta en la casa de Lopez (amiga de Celia) donde la palabra de Raji es tomada en broma como entretenimiento y no se le da la seriedad que merece. (Huk, 196-7). En otro momento, se percibe el posicionamiento de Stevie Smith en contra del colonialismo al trastocar una canción: “Celia’s version replaces the colonised land, in need of delivery from ‘error’s chain’, with the land of the colonisers, to suggest the latter’s need of delivery from its own imperial barbarisms and their consequences.” (Huk, 186) Es interesante remarcar aquí que, dentro de las referencias que se modificaron a partir del manuscrito primero, las relacionadas con el colonialismo fueron alteradas de cara a los cambios que ocurrían durante la Gran Guerra: mientras en Reino Unido luchaba en contra de la Alemania Nazi, los pueblos bajo el dominio del Raj Británico, empezaron a rebelarse y fue durante la Gran Guerra que India, Bangladesh y Birmania consiguen la independencia.

In *The Holiday* Stevie abandons the name Pompey Casmilus for Celia Phoze who works not in a publisher's office but in government ministry. This alteration in her narrator's employment made possible the many references to the war, all of which had to be altered or cut when the book was updated to the post-war period, a change that was thought desirable when it was published in 1949. (1989:175)

Son estos cambios los que explican las dos marcas temporales presentes en la novela: un presente de la enunciación que se ubica durante un período de posguerra y un tiempo anterior ocupado por la guerra: "It is a year or so after the war. It cannot be said that it is the war, it cannot be said it is peace, it can be said it is post-war" (13). Resulta difícil delimitar un momento del otro ya que la guerra se perpetúa y continúa en la posguerra a la vez que resulta incierto cuánto durará este último período. Esta temporalidad compleja, que abarca lo que está pasando y lo que ya pasó, como señala Huk, está asociada también al título de la novela<sup>149</sup> en palabras de la estudiosa británica: "Holiday from the world as we know it" (43) al referirse a la época de posguerra. Es sin dudas un título irónico ya que la vacación que se presenta a los lectores no incluye placer y descanso, sino dolor y llanto.

La indefinición del tiempo y del espacio es una marca de la obra que se relaciona con lo inabarcable de la Gran Guerra y la globalidad en la que se inscribe, al salirse de los límites demarcados por los mapas. Ubicar el frente resulta complejo ya que todo lo que la guerra toca se convierte en territorio bélico, representando así un alcance geográfico sin precedentes. También, lo temporal se verá desdibujado ya que la duración de cada guerra variará dependiendo desde que país se esté mirando<sup>150</sup>. En este contexto, *The Holiday* es, entonces, una novela de posguerra con fuertes marcas de la guerra todavía frescas, una novela que transcurre en un escenario sin delimitaciones geográficas y temporales marcadas, alojando un aire inquietante y borroso en la que se ve sumida la obra.

*The Holiday* es una novela que entra en diálogo con otras escrituras de posguerra, se sitúa entre ellas y muestra sus particularidades que la diferencian. Así, Romana Huk hace referencia a cómo los personajes de *The Holiday* pueden emparentarse con las figuras de la posguerra europea (George Orwell, Jean-Paul Sartre, George Steiner, Samuel Beckett, entre otros) que

---

<sup>149</sup> Romana Huk hace referencia al título original de la novela: *Married to Death*, que enfatiza la importancia de la muerte y su vinculación con la guerra, tema recurrente en la novela.

<sup>150</sup> Como sostiene Marina McKay: "This sense that the war massively exceeded the parameters of its official dating was what the English novelist E. M. Forster implied when he wrote in 1951 of "the war which began for Great Britain in 1939, although earlier elsewhere, and which is still going on." (2)

presentan una dificultad o peligrosidad en el lenguaje en sí mismo; así como también muestra cómo el escenario de posguerra acarrea una crisis del lenguaje y de la conciencia:

Smith's characters seem to be plunged into what has been called 'the linguistic turn': the post-ideology-wars moment when fears of language itself as the coercive bearer of either violent forces or weakened consciousness in culture began to clearly emerge (paving the way for 'postmodern' social linguistics and poststructuralist theory as well). Such newly dawning fears resulted in, on the one hand, angry writings-her friend George Orwell's famous 'Politics and the English Language' (1946) comes immediately to mind; or, on the other hand eerie silence-'quietism', as E.P Thompson would refer to it-on the parts of even the most radical or loquacious of writers and philosophers. (2005:188).

Por otra parte, Gill Plain en su artículo: "Women writers and the war" (2009) incluye y aborda algunas novelas escritas por mujeres antes, durante y después de la Segunda Guerra Mundial y abre un panorama donde ubicar a *The Holiday*. Así, Virginia Woolf en *Three Guineas* (1938) responde a la amenaza de la guerra con un ensayo antibélico, Katherine Burdekin, en su novela *Swastika Night* (1937) evidencia la dificultad de articular la experiencia de la guerra, algo similar que sucede con la novela de guerra de Virginia Woolf, *Between the Acts* (1941) donde se expresa la imposibilidad de escribir acerca de la guerra desde una presencia oblicua. Asimismo, *The Bull Calves* (1947) de Naomi Mitchinson, *The Heat of the Day* (1948) de Elizabeth Bowen, *The Meaning of Treason* (1947) de Rebecca West, *Night Shift* (1941) de Inez Holden y *The Holiday* de Stevie Smith, se muestran como ejemplos de obras con un marcado compromiso político.

*The Holiday* se inserta en este contexto de escrituras de guerra escrito por mujeres cuyas contestaciones a sus propias experiencias fueron diversas y es allí donde se aloja el sello particular de Stevie Smith:

Smith, meanwhile, completed a wartime novel, but could not find a publisher and *The Holiday* only emerged in 1949, after she had replaced all war references with the nebulous concept of the "postwar." Reading the otherwise scarcely altered manuscript, it is perhaps not surprising that this account of post-traumatic stress and inchoate grief was judged unwelcome fare by wartime publishers: Smith's characters have moved beyond war-weariness to states of despair and suicidal melancholy. Yet Smith was unusual in her attempt to make explicit the pain of war. During the conflict itself the predominant tone of women's writing was one of almost clinical detachment: a written parallel to British cinema's discourse of documentary realism. In the age of Mass Observation, writers new and old observed their fellows and themselves with anthropological interest, adopting irony and comic commentary as practical methods for making sense of war. (Plain,2009: 172).

En una novela como *The Holiday*, que expone el impacto de la guerra desde la individualidad subjetiva centrándose en las consecuencias psicológicas y explicita el dolor de la guerra (como

dos de los rasgos particulares que la diferencian de otras obras similares), se analizarán dos ejes centrales para indagar acerca de la respuesta singular que ofrece Stevie Smith ante la Segunda Guerra Mundial: los usos del lenguaje en vinculación con la experiencia bélica y el uso metaliterario y autoreferencial de los poemas propios en la obra.

## Guerra y palabras

La gran problematización lenguaje/guerra se encuentra, según sostiene McLoughlin en su artículo “War and Words”(2009), marcada por ciertas razones<sup>151</sup> y por un evidente alejamiento del realismo<sup>152</sup>. Si preguntarse acerca de este vínculo lleva a las teorizaciones ya tradicionales de Theodor Adorno y George Steiner que van más allá a la hora de abordar la representación de la guerra, centrándose en los usos del silencio<sup>153</sup>, también es posible dentro de este panorama recuperar, como lo hace McLoughlin, la importancia de la construcción a partir del lenguaje como una forma de representación de la guerra: “‘war’ overwrites, and becomes anterior to, war. But difficulties in disentangling war from “war” do not mean that the project of representing conflict should be abandoned. Equally crucial is to find the words for war and to interrogate them at every stage.” (46). Entonces: ¿qué tipo de problematización acerca del lenguaje existe en *The Holiday* y cómo se relacionan con la representación de la posguerra?

---

<sup>151</sup> McLoughlin indaga en el problema lenguaje/guerra: “Impediments include censorship, political expediency, and squeamishness. The premium on firsthand experience (autopsy) earning the right to write about war through being there – makes it difficult for those traditionally denied access to the war zone (primarily women) to claim validity for their accounts.” (16)

<sup>152</sup> McLoughlin sostiene: “Finding words for war is, above all, a complex ethical issue. “Fascism,” wrote Walter Benjamin, ‘expects war to supply the artistic gratification of a sense perception that has been changed by technology,’ and there is no reason why this chilling analysis should be confined to the twentieth century. Graphically realistic accounts of war have the disadvantage that sadists might enjoy them. It is for this reason that the art critic Jonathan Jones argues that the disintegration of the realist image is the only thoughtful solution to representing war. (16-17)

<sup>153</sup> McLoughlin sostiene: “But, for some, even attempts to denature the realist image are an insufficient ethical response to the representation of conflict. Famously, in 1949, Theodor Adorno remarked that to write poetry after Auschwitz was barbaric. Revisiting the point in 1965, he ‘felt no wish to soften the saying.’ But he used the word Gedicht (poem) in his 1949 formulation of the thought (in his essay “Kulturkritik und Gesellschaft”), while in 1965 (in his “Commitment” essay) he substituted the word Lyrik (lyric poem). The substitution created a new sense: that it was barbaric to write anything other than protest literature after Auschwitz. A more extreme stance is that any literary representation is a form of accommodation and that the arts’ supposedly humanizing influence is no bulwark against atrocity. ‘We know now,’ wrote George Steiner, whose family escaped Nazi-occupied Paris in 1940, ‘that a man can read Goethe or Rilke in the evening, that he can play Bach and Schubert, and go to his day’s work at Auschwitz in the morning.’ In the collapse of civilization, ‘silence is an alternative’: ‘when the words in the city are full of savagery and lies, nothing speaks louder than the unwritten poem.’ (40-41)

Al inicio de la novela, Celia, la protagonista de *The Holiday*, reflexiona a partir de una reseña de *Boethius* de Miss Helen Barret que ella misma ha escrito<sup>154</sup>:

One wishes also to be admirable, to write something that is truly noble, but the times are wrong<sup>155</sup>, they are certainly wrong, at least in the West they are wrong. And there are too many words, there is too much about it and about, one has this horror of words- 'I'll be dumb'-but no, one must not be dumb. Somebody should speak up. (1999:53)

Se inaugura allí mismo la tensión que genera escribir algo noble y admirable en el contexto socio-histórico complejo<sup>156</sup> en el que se inscribe la obra. Aparece el miedo a la repetición y el miedo a la palabra<sup>157</sup> ante la abundancia de palabras acerca de la guerra, algo similar a lo que aborda McLoughlin cuando se refiere a la relación entre la guerra y las palabras: “Not finding words for war – or at least claiming not to find them – may therefore be the most potent technique for conveying its magnitude. When words are used, the temptation to repeat outworn ones, to rehearse a version of battle that has more to do with how battles ought to be than how they really are, is difficult to resist.” (46). Sin embargo, no se trata solo de encontrar las palabras adecuadas sino las que se adecuen al tiempo en el que se está escribiendo y en esta novela en particular se trata del complejo sentimiento durante y después de la guerra sumado a la zona borrosa existente en esta difícil periodización.

Por otro lado, la reflexión de Celia cierra con el pedido de *somebody should speak up* y esta afirmación, si se tiene en cuenta la gran intertextualidad que funciona en la narrativa de Stevie Smith, cobra especial relevancia además de que contrasta con este silencio pidiendo no solo la palabra sino la palabra hablada y dicha en voz alta. Así, el binarismo silencio/hablar en alta voz responde, en parte, al silenciamiento o acallamiento como una de las posturas tomadas ante las escrituras de guerra<sup>158</sup>, que estaban en tensión con otras maneras de decir posibles.

La escritura situada vuelve a aparecer al inicio, en boca de Caz, asociada nuevamente al período de posguerra:

---

<sup>154</sup> Este libro titulado: *Boethius Some aspects of his times and work* (1940) ofrece una introducción del filósofo medieval Boethius quien escribió acerca del Imperio Romano y allí explica cómo el pensamiento griego se mantuvo para los romanos incluso cuando los ostrogodos los estaban conquistando.

<sup>155</sup> Aquella inadecuación de los tiempos en los que se escribe se refiere también a la dificultad para publicar en ese momento.

<sup>156</sup> El momento es descrito en boca de Celia: “And I thought, we are born of an age of unrest, and unrestful we are, with a vengeance.” (65)

<sup>157</sup> También aquí se hace alusión al “horror of words” (188) al que se refiere Romana Huk.

<sup>158</sup> El análisis que propone Édaóin Lynch del poema “The Poets are Silent” (1949) en su artículo ‘The Poet Slanders’: Stevie Smith’s War Poetry (2017), explica las tensiones respecto de las posturas que los escritores de guerra tenían en el mismo año en el que se publica *The Holiday*.

Everybody feels that he is cold and lost, said Caz, but not everybody will say as much, a lot of people will say that it is very jolly and will bite the people who say it is not; it is better that people should know that they are cold and lost.

And he went on to say that there was a lot of the war left over from the fighting times, I do not know, he said, that we can bear not to be a war.

I agree; always there is some more war to be written about. (1999: 8)

La escritura acerca de la guerra parece no tener fin: así como la guerra sigue (en la posguerra), sigue la escritura que es la que une a la guerra en la posguerra y facilita ese pasaje que parecía imposible. ¿Cómo se narra la guerra en la posguerra si no es escribiéndola justamente?

También, este no poder soportar no estar en guerra encierra la idea, al menos inicial, de una continuidad a la que uno puede acostumbrarse. Parte de este acostumbramiento que a veces toma la forma de felicidad es a costa del olvido: “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.” (51)

Que la consciencia de la narradora se desdoble, como suele ocurrir en la mayor parte de la novela, es lo que hace esa realidad soportable: la forma que encuentra de vivir es entremedio de ambas realidades. En este desdoblamiento en el que se inserta el sujeto también aparece la palabra desdoblada, desconocida, no tomada como propia y hasta a veces animalizada, si este extrañamiento de la palabra se asocia a la infelicidad; la felicidad tendrá lugar en la percepción de la naturaleza, a la observación y al descanso, como se desprende de la siguiente cita:

After lunch at this school I was very tired. I laid my coat by the side of the rhododendron bushes and fell asleep. When I woke up Olive said: You are like a dog, you lie down and go to sleep after a meal, you are like a dog, you are three inches more round the waist and go to sleep.

But I was thinking: Oh shall we ever get through life, oh, when will it be over? But first must come old age, with the mind stuck in creaking joints and hardening arteries. O mors, quam amara est memoria tua...I cannot agree.

I turned restlessly, pressing my stomach upon the soft beautiful grass, to repent of these wolfish words, to ask forgiveness. There is such an air of innocence about this soft grass and the great mild parkland, and the ancient soft trees, and the great stone that lies upon the grass, and the feather fronds of the summer bracken that I look up at over my head, and the dark green leaves of the rhododendron trees, that the happiness floods into my heart, the usual great happiness.<sup>159</sup>

Oh, what is the barrier that stands out against this happiness, and what are the wolfish words upon our lips that deny it, the words that are not our words? (1999: 61-2)

---

<sup>159</sup> Esta felicidad que llena su corazón y que se relaciona con la percepción de la naturaleza, puede asociarse a uno de los ensayos de Stevie Smith que escribe posteriormente, llamado “Simply living” (1964), donde apunta a lo sencillo asociado justamente a eso mismo.



La barrera entonces que impide la felicidad son las palabras de lobo que no reconoce como propias, las palabras que no son tuyas. Entonces, se desdobra también la palabra y se desdobra el corazón, que tiene un peso metafórico tanto en la narrativa como en la poesía de Stevie Smith:

Oh, I say, if we were meant to come back to God, why were we sent out, why were we sent away? I wish for innocence more than anything, but I am conscious only of corruption. You know it is the way now to decry the trivial mind of Aldous Huxley, but he has indeed found some wise poems to put in his anthology, he has found some true things to say about the corrupt heart; he loves innocence, too, and seeks it out, but is conscious of corruption. You know, Uncle, some people are born with an innocent heart and they preserve it, but if one is not born with a black split heart, can one grow innocent by trying? It is not only of myself I am thinking, Uncle.

Uncle says that he does not accuse me of this, he says that the times are the times of a black split heart<sup>160</sup>, with self-seeking driving a false-simple road for its own advantage through the bog and over the hearts. This was the false-simple way of the Nazis driving at the democracies, which are still too much split and dark, and on the defensive to preserve a way of life that shall encourage people to buy as many things as possible. (1999: 143-4).

En tiempos del corazón dividido que busca su propia ventaja, Caz proclamará ante Celia: “A merry heart goes all the way, a sad heart tires in a mile-o. But he smiles too.” (146), hay un corazón erróneo que el intelectual debe advertir para ocuparse de él:

Yes, it is just that, it is the tiredness that makes us fret, it would be better to keep silent. I think in the war Goebbel’s propaganda made very good play with the tired and the sad, they began to think that Germany never made a mistake, that England always did; we should have been on our guard against this, better to keep silent. In this the intellectual person is not always his country’s best servant, he was not then and is not now. Yes, I think a certain sort of intellectual person should always remember that the heart of the Germans was wrong, and the heart of their fight wrong, and that in their hearts they knew this, the Germans, and that this is the heart of their defeat. (1999:146-7)

Caz se refiere a una fecha exacta, al 1940:

In 1940, in June, when France fell and all the world backed us for surrender, there were perhaps three persons out of all England who would have sued for terms-not counting the aforesaid Lord Rivaulx, who was too open a villain to be dangerous-but there were perhaps three other men who were of the highest intelligence, sitting aloft in the mandarin atmosphere of the higher intellect. Dessicated and remote, they knew their own country and their own people, and nothing of them; these men, with many a fine phrase, would have made terms with the Germans; they were these extremely intellectual persons, with the very highest or academic honours...ah, ah, not to stretch

---

<sup>160</sup> Frances Spalding explica acerca de la metáfora del corazón negro dividido: “Likewise, *The Holiday* is a book committed to pain and fear. Not only does Celia feel she is suffering from ‘a black split heart’ that disavows any possibility of innocence, but Uncle Herber reinforces her despair by declaring ‘the times are the times of a black split heart’. (117)

for a gun, not to side with the gross Goering. To hell with Ingersoll that stirred these memories. No more of it. (1999: 147)

Esta fecha tan precisa (que es la única que se especifica en toda la novela) se refiere al momento en que Alemania invade Francia y, en especial al mes de junio<sup>161</sup>, momento en que Italia declara la guerra a Francia y a Gran Bretaña. Más allá de la contextualización pertinente, en la reflexión se pone el foco en cómo los alemanes son grandes intelectuales y académicos, pero usan dichas habilidades para los fines incorrectos, cuestión a la que se le debe poner un punto final.

Dentro del gran interrogante palabra/guerra que dispara McLoughlin, *The Holiday* demuestra ser una obra en la que la palabra se sostiene y está presente, aunque desdoblada, porque responde a una consciencia posible que también se divide en dos partes, así como el corazón y los dos estados de ánimo que transitan los personajes de la novela. La palabra aloja también la posibilidad del rol del intelectual o del escritor de guerra por tomar partido y escribir desde un posicionamiento: todos pueden tener la habilidad de escribir, pero Stevie Smith

---

<sup>161</sup> Se ofrece aquí un recorte de la cronología que aparece al inicio del libro de Marina McKay *Literature of World War II* (2009) para prestar especial atención al mes de junio que se conecta con la cita:

“1940 9 April: Germany invades Denmark and Norway  
10 May: Germany invades France and the Low Countries  
10 May: Churchill becomes Prime Minister  
14 May: Netherlands surrender  
20 May: Germans reach English Channel  
27 May–4 June: BEF evacuated at Dunkirk  
28 May: Belgium surrenders  
10 June: Italy declares war on France and Britain  
chronology  
xiii  
14 June: Fall of Paris  
22 June: French sign armistice  
28 June: De Gaulle recognized as leader of Free French  
3 July: Britain sinks French fleet  
10 July–15 September: Battle of Britain  
23 July: USSR annexes Baltic States  
7 September: Blitz begins (until May 10, 1941)  
27 September: Germany, Japan, and Italy sign Tripartite Pact  
28 October: Italy invades Greece  
11 November: RAF attacks Italian fleet at Taranto  
November: Hungary, Romania, and Slovakia join Axis  
The Great Dictator, dir. Charlie Chaplin  
Ernest Hemingway, *For Whom the Bell Tolls*  
Arthur Koestler, *Darkness at Noon*.” (McKay, 13-14)

propone hacer uso de dicha habilidad, así como ella misma hace en su novela, de manera noble, como dice Celia.

Sin embargo, hay una arista de dicho interrogante que resulta particularmente llamativa y aún no ha sido explorada: se trata de la introducción de los poemas de Stevie Smith dentro de la obra. Abordar algunos de ellos ayudará a completar el panorama.

### Una respuesta propia

Celia escribe poemas y los muestra, los lee en voz alta y los comparte con su tío, con su primo, en diversas ocasiones y principalmente hacia el final de la novela (más precisamente los últimos dos capítulos). En una novela donde uno de los interrogantes centrales es la palabra posible en un contexto de posguerra, tiene especial relevancia que sea la palabra propia a la que se le dé lugar y preponderancia. Es ella quien toma la palabra para decir acerca de lo que se está viviendo en ese momento y es ella quien habilita su propia palabra, sus poemas, como excusa para hablar de los tiempos que se están atravesando.

La narrativa de Stevie Smith se caracteriza por el uso de la intertextualidad<sup>162</sup> y, en el caso de esta novela en particular, que se trate de un gran intertexto de poemas de su propia autoría, brinda una pista importante a seguir acerca de la manera de abordar esta autoreferencialidad y este recurso metaliterario, marca del posmodernismo estético en el que se inscribe la novela<sup>163</sup>, además de que abre la pregunta acerca de la razón de dichas incorporaciones. No puede tratarse ya de una estrategia de promoción, como sucedía con la primera novela, sino que el motivo debe ser otro. En el momento en que Smith escribe *The Holiday*<sup>164</sup>, ella había crecido no solo como escritora ganando reconocimiento; sino también como crítica literaria, interviniendo con sus reseñas y ensayos que dialogaban con otros textos de la época, ganando terreno así en el ámbito cultural británico contemporáneo.

---

<sup>162</sup> La intertextualidad es un rasgo muy marcado en la narrativa de Stevie Smith como se afirma en el artículo “Una narrativa crítica” (2014): “(...) 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.”<sup>162</sup> (Montezanti y Col., 11)<sup>162</sup> Si en la trilogía en general la intertextualidad es fuerte, en *The Holiday* en especial, será central la obra poética: “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.”<sup>162</sup> (Montezanti y Col., 11).

<sup>163</sup> *Novel on Yellow Paper* se inscribe dentro del posmodernismo estético y es una marca de este movimiento, entre otros, el uso ideosincrático de la intertextualidad.

<sup>164</sup> Si bien no se sabe exactamente el período de tiempo que Stevie Smith dedicó a la escritura de su tercera novela, el proceso de producción fue extenso y abarcó la Segunda Guerra Mundial y algunos años después dando lugar a las alteraciones a los que se hace referencia en la introducción de este capítulo.

Los poemas que aparecen en *The Holiday* no solo se mencionan, sino que son citados e intervenidos por la palabra del personaje central, Celia, quien lee en voz alta a su tío y primo sus creaciones poéticas que encuentra como por casualidad<sup>165</sup>. Que de los poemas incluidos ninguno entre en la categoría de *war poem* resulta interesante: ¿se trata de un juego, una excusa o un engaño? ¿por qué eligió en una novela de posguerra dejar de lado los poemas típicos de guerra? ¿fue acaso una búsqueda más sutil?

Al ver cómo operan dentro de la trama poemas como “Wretched Woman” y “The Castle”<sup>166</sup> se abordará el tema de la palabra propia como respuesta y se indagará en las posibles razones de incorporar poemas de temáticas alejadas a lo bélico dentro de una novela de posguerra.

El poema “The Castle”<sup>167</sup> se encuentra encapsulado entre dos momentos decisivos del penúltimo capítulo: si el comienzo versa acerca de las mujeres y la guerra, aparece luego un hecho puntual bélico que muestra cierta situación que se dilucida después. Así, al comienzo del capítulo se reciben noticias preocupantes de parte de la hija de la empleada Herber, Dinah, quien estaba en Palestina cumpliendo funciones dentro del ATS (Auxiliary Territorial Service), este hecho produce silencio que Celia intenta romper: “I pushed the cold mutton pie away from me and put my head on my arms on the table. Why had I railed against people to make them speak? If they did not wish to speak, why should they speak?” (173). En esta atmósfera y tono que se crea en la historia, aparece el poema “The Castle” leído por Celia quien le dice a su tío Herber que ha llegado el poema por correo y que se encuentra en el período de publicación. Así, Celia declara que se lo leerá como una suerte de propuesta lúdica para abrir el juego acerca de qué es sensato y qué no lo es, propuesta que inicia ni más ni menos que con un juego de palabras: “this poem is not sensible, it is, perhaps you will say, morally indefensible.” (174). El poema es, además, lo que habilita el diálogo, después de tanto silencio.

Así, Celia lee el poema:

---

<sup>165</sup> Además de los poemas, hay también intertextualidad con cuentos (“Over-Dew” y “In the Beginning of the War”) y ensayos de su autoría (“Too Tired for Words” y “Simply Living”). Spalding relaciona el cuento “In the Beginning of the War” con la novela ya que en ambos la muerte está presente. En el caso de “Over -Dew” es un cuento de su propia autoría acerca de un amor imposible mezclado con la guerra. Otra vez se vincula el amor y la guerra. En cuanto a los ensayos se refieren a temas presentes en la novela: el hartazgo por la palabra y las pequeñas epifanías cotidianas que traen felicidad.

<sup>166</sup> Ambos poemas pertenecen al poemario *Harold’s Leap* (1950) que versa, entre otros temas, acerca de la muerte. En el libro aparecen ilustraciones que acompañan los poemas sin embargo estos dibujos no aparecen en la novela lo que resulta significativo ya que impiden al lector la interpretación conjunta dibujo/poema que suele traer otras miradas posibles. Si bien las ilustraciones no siempre completan (ni deberían completar) el sentido del poema, muchas veces es una apuesta por contradecir o jugar con lo que el poema afirma. En la novela se pierde: ¿Se trata de una omisión o una decisión de no integrar las ilustraciones? ¿O acaso las ilustraciones todavía no estaban hechas por ella? ¿ilustraba y después escribía el poema? ¿O al revés? ¿O acaso eran cuestiones que se daban al mismo tiempo?

<sup>167</sup> Vale aclarar que en la novela no aparece el título del poema ni su ilustración.

I married the Earl of Egremont  
I never saw him by day  
I had him in bed at night  
And cuddled him tight.

We had two boys, twins,  
Tommy and Roly,  
Roly was so fat  
We called him Roly-Poly. (1981: 174)

A este punto hace una interrupción de su lectura: “(I began to sigh more deeply as I read on in my poem, for the hopelessness of the situation and the lack of what is sensible.)”<sup>168</sup> (174) y continúa:

Oh, that was a romantic time,  
The castle had such a lonely look,  
The estate,  
Heavy with cockle and spurge.  
Lay desolate.

The ocean waves  
Lapped in the castle caves.

Oh, I love the ramshackle castle,  
And the room  
Where our sons were born.

Oh I love the wild  
Parkland, the mild  
Sunshine.

Underneath the Wall  
Sleeps our pet toad,  
There the hollyhocks grow tall.

---

<sup>168</sup> No se puede soslayar aquí la impronta performática que se traduce en las intervenciones que Celia hace de sus poemas y su vinculación con la figura de autora de Stevie Smith, quien leía sus poemas en público emulando la voz de una niña y vestida como tal, aunque luego esto cambiaba y generaba contradicciones: “According to other commentators, Smith walked onstage in a childlike costume, but once the performance started, she was no longer identifiable with either the naive child or the aging artist.”(Severin, 32), como explica Severin en su artículo “Becoming and Unbecoming: Stevie Smith as a Performer” (2009). Las cuestiones performáticas muchas veces daban un sentido otro a los poemas así como sucedía con la lectura de los poemas conjuntamente con las ilustraciones. En *The Holiday* vuelve a aparecer esta tendencia de Stevie Smith, que se traduce en la figura de Celia al leer y comentar los poemas de manera actoral que permite encontrar otros posibles sentidos. Vale decir que estos comentarios por parte de Celia interrumpen el poema, marcan un desarmado desde el que se arma algo nuevo. Asimismo, Severin asocia la performatividad de Stevie Smith como una marca del posmodernismo retomando las conceptualizaciones elaboradas por Linda Hutcheon en *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, and Fiction*. (1988), según las cuales lo performático abre la posibilidad de cambiar la relación entre artista y los espectadores. Siguiendo a Hutcheon, las imitaciones por ejemplo tiene como objetivo romper la identificación del espectador con la performance y provocar una reacción, produciendo así un mecanismo inquietante.(33)

My children never saw their father,  
Do not know  
He sleeps in my arms each night  
Till cockcrow.

Oh I love the ramshackle castle  
And the turret room  
Where our sons were born.  
(1981: 174-5)

El poema guarda ecos de los poemas tradicionales británicos donde se cuenta una sencilla historia: hay un castillo donde viven una mujer, su esposo y sus dos hijos, aunque el giro y la particularidad (sin dudas un agregado) son que ella solo ve a su marido de noche y sus hijos nunca ven a su padre<sup>169</sup>. Sin embargo, ella sigue amando el castillo, aunque al unir dibujo/poema es posible sostener que ama más estar sola en las afueras del castillo que adentro con su familia.



Figura 1: The Castle, *Stevie Smith: Collected Poems* (1981), p. 266.

*Stevie Smith: Collected Poems* (1981), p. 228.>

Si se tiene en cuenta la relación poema/dibujo en la ilustración salta a la vista cómo la figura se funde con la naturaleza: el vestido floreado es parte de las flores y su cabello parte de los pastos. Ella parece estar acostada y detrás el castillo apenas se ve (restándole importancia al marido e hijos que se mencionan en el poema ya que la figura central). La imagen parece condensar el verso del poema: “Oh I love the wild”.

<sup>169</sup> La ausencia del padre es un tema recurrente en la narrativa y en la poesía de Stevie Smith.

Independientemente de la interpretación que habilita la ilustración, aún sin el dibujo que no se incorpora en la novela, está operando un proceso de deconstrucción que da lugar al juego con la tradición; otra de las marcas propias del posmodernismo estético. El juego en sí tiene especial relevancia en la obra poética de Stevie Smith: muchos de sus poemas suelen partir de chistes y otros poemas son solo chistes. El carácter performático de las interrupciones y comentarios de la propia Celia al leer sus poemas, son también una apuesta por armar algo nuevo y trastocar la versión original.<sup>170</sup>

Caz y Celia intervienen el poema al debatir sobre si es sensato o no luego de que Celia termine de leerlo. En ese momento Caz le pregunta a su prima qué definiría ella como algo sensato y Celia remite a las palabras de Churchill dichas durante un hecho memorable de la historia de la Segunda Guerra Mundial: la Operación Torch, que tuvo lugar en el 1942. Se trata de aquel ataque por parte del bando anglo-estadounidense contra el que ocupaba el África del norte francesa. Las palabras que Celia trae las de Churchill cuando este se dirige a Darlan para convencerlo de unirse con ellos, lo cual trae la consecuencia de que gane el bando anglo-estadounidense, así ganando territorio.<sup>171</sup> A esta intervención de Celia, Caz reacciona:

Caz laughed. Yes, that is sensible, that is really the whole of the English common sense. The French seeking *La Glorie* find infamy, the English seeking victory find glory.  
Caz walked round the table and put his arms round me. The poem is a fairy story, he said, it is fanciful. The English, he said, are fanciful, as they are also sensible; there are the two English animals, you know; always against the Lion of commonsense there stands the Unicorn of fancy. (1999: 176)

Caz se refiere a un país que se desdobra (así como se desdobra el corazón, la conciencia y la identidad de Celia): es un país sensato, pero es un país deslumbrante (*fanciful*) a la vez. Si el poema remite a un cuento de hadas que esconde un hecho verídico, el hecho histórico puntual

---

<sup>170</sup> En OTF trastoca y mueve los cuentos populares de niños, hay ahí también un juego con la tradición. Aparece en la segunda novela durante un viaje que hace Pompey a Alemania, relatos de dicha procedencia que se deconstruyen en la trama.

<sup>171</sup>La Operación Torch (denominada al principio Operation Gymnast) fue el desembarco y avance hacia Túnez de las tropas anglo-estadounidenses en la Segunda Guerra Mundial durante la campaña en el Norte de África, iniciada el 8 de noviembre de 1942. La Unión Soviética había presionado a los Estados Unidos y al Reino Unido para comenzar las operaciones en Europa y abrir un segundo frente que redujera la presión de las fuerzas alemanas sobre la Unión Soviética. Mientras que los comandantes estadounidenses recomendaban la Operación Sledgehammer creían que tal acción terminaría en desastre. En su lugar propusieron un ataque contra el África del norte francesa, el cual desalojaría al Eje del África del norte, mejoraría el control naval del Mediterráneo y prepararía una invasión de la Europa meridional en 1943. El presidente estadounidense Roosevelt dudaba que la operación africana descartara una invasión de Europa en 1943, pero acordó apoyar a Churchill. Se trata de una ofensiva que abrió la derrota nazi en África.

que se trae como parte de la trama con nombre y apellido de quien lo pronunció y las consecuencias que trajo en la historia del país, tiene un efecto sorpresa en los lectores como los cuentos de hadas. Para rematar al final, Caz se refiere a este fragmento elegido de la historia de la colonización inglesa, como una historia de hadas maravillosa (*fairy story fanciful*) (176).

En esta extrañeza se alojan los personajes que luego, al cierre de este mismo capítulo donde Celia prefiere la guerra por sobre la posguerra que se describe como un período chato donde “the heart has gone out of it” (183), es decir, un momento que provoca pena o merece compasión. Todo lo que la guerra dejó aparece aquí: “deadly puzzling post-war skirmishing; the flatness of the Occupation, the sullen German people, the unreasonable jews. The victors, at war with the aftermath of war, grow tarnished, they are restless, they long for home, which way shall they look?” (183-4)

A medida que se va acercando el final de la novela, un tono sombrío gana terreno y si en el capítulo anterior aparecía el sentimiento de posguerra con esa desazón, ahora, en el último, se acentúa aún más y se busca darle un cierre posible. Así, la trama se centra en el posible retorno de dos de los personajes principales: Caz y Celia, presentados como una buena pareja<sup>172</sup> sobrevivientes de los años treinta. Caz y Celia son exiliados que extrañan su casa y dudan si extender o no su vacación, su estadía allí. La pregunta acerca de la existencia de ese lugar feliz queda reverberando en el texto sin respuesta: ¿es que acaso existe ese lugar? En ese momento se cita el poema: “Wretched Woman that thou art, / How thou piercest to my heart, /With thy misery and graft,/ And thy lack of household craft.” (190). Cuando Celia termina de leerlo hay una risa por parte de Caz y a continuación Celia lee citas melancólicas que tenía escritas en su cuaderno.

¿Qué relevancia tiene este poema en la trama? Sin dudas puede afirmarse que se trata de un poema que habla de la desdicha de una mujer que va a tono con el sentimiento que en ese momento atraviesan los personajes. Sin embargo, la risa de Caz y otras pistas apuntan a la ambivalencia o a los trucos lúdicos con los que Stevie Smith suele envolver al lector.

Si se tiene en cuenta el título del poema, su dibujo (que, otra vez, no aparece en la novela, pero sí en el poemario publicado posteriormente) y las posibles interpretaciones desde una perspectiva de género es posible asociarlo a otras cuestiones. Laura Severin en su artículo: “Becoming and Unbecoming Stevie Smith as a Performer” (1998) se dedica a los poemas y entre ellos un grupo relacionado con la ambigüedad que genera en estas mujeres de las que se

---

<sup>172</sup> La relación entre Caz y Celia, durante toda la novela, está marcada por el romanticismo. Celia está enamorada de su primo sabiendo que ese amor es imposible.



espera que sigan el camino del matrimonio y crianza de los hijos. En el caso de ese poema en particular “Wretched Woman”, lo califica como de los poemas más crueles donde la voz crítica a una mujer casada por su ineptitud para las tareas del hogar. También, si se relaciona con la ilustración que lo acompaña, se ve una mujer que llora intentando preparar la comida mientras una niña la requiere, tironeándola de las piernas.



Figura 2: *Wretched Woman*, Stevie Smith: *Collected Poems* (1981), p. 266.

Severin llega a la conclusión de que el juicio del poema, al ser contrarrestado por la ilustración, termina por hacerlo caer. Ya no se trata de una crítica a la mujer sino al patriarcado; es el lugar de la mujer lo que se pone en juego allí, que, si bien a simple vista no se relaciona directamente con la guerra, como se demostrará más adelante hay vínculos claros entre este tipo de poemas a los que se refiere Severin y la guerra. (26)

Finalmente, en las últimas páginas de la novela, Celia cita un poema que ella denomina un poema religioso:

When shall that fuel fed fire grown fatter  
Burn to consumption and a pitter patter  
Of soft ash falling in a formless scatter  
Telling mind's death in a dump of matter. (1999: 192)

Luego de leer el poema en voz alta, Celia describe el dibujo: “There is a drawing of the man chained to a stake, because a rope would burn through, the chain will only become red-hot. I sighed.” (192). Lo interesante es la respuesta del tío porque se dirige hacia Celia y a su palabra

propia: él advierte que Celia quiere decir algo pero que esconde su última palabra por miedo, que está resuelta a decirla pero que solo se trata de una imprudencia cobarde. También, le dice que su corazón está sombrío y corrupto. Su tío le lee más adelante un sermón y la novela termina con Celia y Caz rezando, aun en esa vacación.

La inclusión de los poemas propios, aun cuando a primera vista no son poemas de guerra, se asocian a ella de maneras impensadas y logran traer eventos de la guerra concretos y de peso para posicionarse. Si, como sostiene Elizabeth Bowen en el prefacio a su cuento “The Demon Lover” (97), toda escritura de guerra es de resistencia, aquí Stevie Smith lo cumple de manera original y muy propia, casi como un juego o hechizo, deja a los lectores curiosos acerca de la inserción de sus piezas poemáticas. Que se genere una relación entre poemas y hechos que sucedieron en la historia de Gran Bretaña es una apuesta ambiciosa que la escritora logra.

## Bibliografía

Hutcheon, Linda (1988). *The Poetics of Postmodernism: History, Theory, and Fiction*. London and New York, Routledge.

Huk, Romana (2005). “Framing the War: The Second Two Novels of the Trilogy”, en *Stevie Smith Between the Lines*. Hampshire, Palgrave Macmillan, pp.132-214.

Lynch, Éadaoín (2017). “‘The Poet Slanders’: Stevie Smith’s War Poetry.” *Journal of War and Culture Studies*, 11, 2, pp.167-180.

McKay, Marina (2009). “Chronology”, en *The Literature of World War II*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 11-12.

McKay, Marina (2009). “Introduction”, en *The Literature of World War II*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-10.

McLoughlin, Kate (2009), “War and Words”, en *War Writing*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 15-24.

Montezanti y Col. (2014). “Stevie Smith: una narrativa crítica” *Revista Gramma*, XXV, 53, pp. 47-62.

Plain, Gill (2009). “Women Writers and the War”, en *The Literature of World War II* pp.165-178.

Severin, Laura (1998). “Becoming and Unbecoming. Stevie Smith as a performer”. *Text and Performance Quarterly*. Vol.18, pp..22-36.

Smith, Stevie (1981). “The Castle y “Wretched Woman”, en *Collected Poems* Nueva York, New Directions Publishing, pp. 228-229-266.

Smith, Stevie (1999). *The Holiday*. London, Virago Press.

Spalding, Frances (1989). *Stevie Smith: A Biography*. New York, W.W. Norton Company.

Watts, Janet (1979), "Introduction", en *The Holiday*. London, Virago Press, pp. 7-12.