

Casas en ruinas, catástrofe de un orden social jerárquico en dos novelas de las pos-guerras; *Al faro* de Virginia Woolf(1927) y *Regreso a Brideshead* de Evelyn Waugh (1946)

Cristina Andrea Featherston Haugh¹
cfeatherstonhaugh@yahoo.com

Resumen

Las dos guerras mundiales (una larga guerra de 30 años según Erich Hobsbawm) transformaron indefectiblemente la sociedad y la cultura británicas que debieron acostumbrarse a un reordenamiento que vino a cuestionar el pensamiento imperial que había sido dominante. El presente trabajo se propone indagar el modo cómo la literatura inglesa da cuenta del mundo en ruinas que produjeron las dos guerras mundiales a partir de los efectos devastadores que tuvieron sobre las casas inglesas, según son representados en *Al faro* (1927) de Virginia Woolf y *Regreso a Brideshead*(1946) de Evelyn Waugh. El trabajo enfocará, fundamentalmente, la segunda parte de la novela *Al faro* (1927) de Virginia Woolf, topología de la ruina, para indagar el modo en que es presentada una “waste land”, una casa en ruinas metonimia de un mundo en estado de cambio y disolución. Comparativamente indagaremos el modo cómo el “retorno a Brideshead” supone una indagación que permite, corporizándola en los espacios metamorfoseados, reordenar la memoria que los acontecimientos bélicos vinieron a fragmentar.

Palabras clave: guerra – casa – disolución – encantamiento - desencantamiento.

* * *

Todos sabemos que *Al faro* (1927) es la historia de una postergación de modo equivalente a cómo *Mrs Dalloway* (1925) es, si reducimos su línea argumental al mínimo, la historia de la organización de una fiesta-contenida ya en germen en el cuento “La señora Dalloway en Bond Street” .El mecanismo de postergación está presente tanto en el plano del discurso como en el de la historia. Ambas novelas- de fines de la década del 20- podrían ser leídas como la reacción de Virginia Woolf , como su versión personal del modernismo, ante lo que se ha dado en llamar “war books” o “desilusioned books” de la década del 20, que evitaron siempre considerar los textos modernistas. Incorporar estas novelas en el marco de un corpus de literatura sobre la guerra y sus efectos hubiera parecido osado cuando no decididamente errado tres décadas antes pues solía leerse el modernismo como un arte que guardaba escasa sino nula relación con el mundo circundante y desarrollaba una estética más inclinada a la percepción de la conciencia individual, con escasas relaciones con el contexto de producción. En 2017, en medio de la efervescencia de conmemoraciones por el Centenario de la Primera Guerra Mundial, la prestigiosa revista *Modernist cultures* dedicó un número a las relaciones entre modernismo y Primera Guerra Mundial, en cuya Introducción, Andrew Frayn daba cuenta de la necesidad que la crítica literaria venía manifestando desde hacía

¹ Cristina Andrea Featherston Haugh es Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata donde ejerce la docencia y se desempeña como Profesora Adjunta de Literatura Inglesa y de Literatura Argentina “A”. Ha dictado Seminarios de Pos-grado sobre la Escritura de Guerra en la Literatura Inglesa y desde una óptica comparatística con otras literaturas. Co-dirige proyectos sobre las relaciones entre violencia, guerra y escritura. Ha publicado varios artículos sobre el tema en revistas nacionales y extranjeras.

veinte años de situar los textos modernistas en el contexto de la “violencia e incertidumbre del temprano siglo XX” (Frayn, 2017: 2). La mirada renovada, sin embargo, ya había comenzado a fines de siglo XX cuando, por citar sólo una estudiosa, Trudi Tate propone leer los textos modernistas de la guerra como un peculiar pero significativo modo de escritura de guerra (Tate, 1998: 3) “[peculiar but significant form of war writing]”, y, en 2011, Ann Marie Einhaus se aventuraba a afirmar que “la Primera Guerra Mundial resulta punto prominente de convergencia entre los estudios modernistas y los estudios culturales de los comienzos del siglo XX”² (Einhaus, 2011: 296).

Regresemos al momento de publicación. En 1927, Virginia es, fundamentalmente, una representante del grupo de Bloomsbury, conocida fundamentalmente por sus críticas literarias y por su novela de 1925 pero no ha alcanzado todavía la solidez teórica-extremismo teórico para algunos- que le permitirá en *Tres guineas* (1939), en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, asociar la construcción del género como categoría casi inseparable de la guerra.-

Ya en 1946 Auerbach, escasos veinte años después de la primera edición, señalaba que *Al faro* suponía un “compendio de las cambiantes formas de la narración” (Levenson, 2015: 19). La autoridad del autor y las convenciones de la narrativa-acotaba Auerbach- habían cambiado definitivamente desplazándose hacia la falta de conocimientos estables, la duda y el cuestionamiento. Si bien acordamos con la afirmación en cuanto supone una ruptura con los modos representacionales propios del siglo XIX en general y del victorianismo característico de la narrativa inglesa, no podemos dejar de señalar que *Al faro* está atravesada por múltiples actos de ver y contar, de interpretación y representación que, aunque escapan el punto de vista omnisciente multiplican las perspectivas. Terminante resulta la afirmación de Levenson en cuanto a que “ pese a su distanciamiento de la estabilidad unívoca de la representación, la novela es rica en recursos representacionales”(Levenson, 2015:19).

La estructura de la novela, dividida en tres partes, en las que la Primera y la Tercera incorporan diversas conciencias y memorias,” actos de ver y de relatar”(Levenson, 2015:19) supone desde la frase inicial un arco tendido hacia el futuro. Comienza, precisamente, con una respuesta inicial que supone una proyección hacia un hecho venidero. Sin embargo, la primera parte trabaja con el presente de una tarde de septiembre en la Isla de Skye que se resuelve, a través de las memorias de los personajes, en proyecciones analépticas hacia sus respectivos pasados. Vamos reconstruyendo de este modo las experiencias vitales de Mr y Mrs Ramsay y de varios de sus invitados. El futuro prometido en la respuesta que abre el relato sólo se concreta al final de la novela cuando, 10 años después y mediando la muerte de tres de los personajes de la primera parte, se concrete la proyectada excursión al faro.

Entre el proyecto y la realización, esto es entre la parte titulada “La ventana” y la tercera sección titulada “Al faro”, Virginia Woolf incorpora una enigmática sección que es la que nos interesa focalizar especialmente en esta breve comunicación. El título de esta breve sección intermedia, que sólo abarca lo que podríamos considerar el 1% de la novela es “El tiempo pasa”, focalizada desde un punto de vista objetivo, muy distante a las focalizaciones internas de la primera y la tercera parte. En este caso, la única perspectiva humana sería la de la Sra McNabs que también se detiene en la descripción de la ruina en que se ha convertido la casa veraniega.

Ya en la primera parte, la conciencia de Mrs Ramsay, se focaliza en el estado de deterioro en que se halla la casa. El trabajo para mantenerla con los escasos ingresos de

² “The First World War is a prominent point of convergence for modernist studies and early twentieth-century cultural studies”. La traducción al castellano nos pertenece.

un profesor de filosofía que debe alimentar a ocho hijos recae sobre Mrs Ramsay y una mínima cantidad de servicio no siempre idóneo. Como en tantos otros aspectos la señora Ramsay aparece como la representación del “Ángel del Hogar” victoriano que debe velar para que todo esté en orden luchando contra los estragos del tiempo. Su preocupación se observa desde el comienzo mismo cuando, al echar su mirada sobre el espacio que la rodea, tras disgustarse con su marido que ha asegurado la imposibilidad de realizar la excursión, la Señora advierte que

Las cosas se deterioraban un verano tras otro. La estera perdía su color, el papel de la pared se desprendía. Ya no podían reconocerse las rosas de su dibujo. Era evidente que si se dejan abiertas las puertas de una casa [...] las cosas se tienen que deteriorar forzosamente. (Woolf, 1976: 44-45)

Es esto lo que ocurre en la Parte 2, “El tiempo pasa” que condensa el deterioro que ha sufrido la casa durante 10 años en que metafóricamente las puertas se han dejado abiertas. La sección 3 de esa segunda parte comienza con la pregunta acerca de “qué es al fin y al cabo una noche” (Woolf, 1975:194) Y la respuesta afirma que es una “Un espacio muy breve”(Woolf, 1975:194). La representación de esa degradación desde una perspectiva despersonalizada constituye el núcleo duro de la segunda parte predominantemente imaginativa y escasamente mimética que, en diversos aspectos se constituye como una “waste land”, un mundo en ruinas, metonomizado a partir de la destrucción de la casa que se resuelve como una topología de la ruina en la que la muerte de los personajes a quienes conocimos a través de sus conciencias en la primera parte se resuelve en aclaraciones parentéticas que intentan reducir al mínimo toda interrupción al paso del tiempo. En este sentido, coincidimos con Sarah Cole (2012) en que “El tiempo pasa” actúa como una suerte de paréntesis en el devenir de la proyectada, prometida y postergada excursión, situación incidental que resulta esencial del mismo modo como en esa sección las muertes de Andrew, Prue y Mrs Ramsay son relatadas parentéticamente manteniendo el doble significado de acentuar la arbitrariedad de la muerte y el deterioro que acecha al tiempo que da cuenta de las estrategias de la vida frente a las múltiples amenazas que la asedian (Cole, 2012: 242).

En primer lugar está se focaliza el ciclo natural con sus repeticiones y ritmos:

La noche no obstante sucede a la noche. El invierno almacena unas cuantas y viene a repartirlas fríamente con dedos solícitos...) Los árboles de otoño, por muy desolados que estén, asumen el esplendor que tienen las banderas hechas jirones en la fresca oscuridad de una cueva catedralicia, donde letras de oro grabadas sobre páginas de mármol describen la muerte en el campo de batalla y hablan de los esqueletos blanquecinos que se consumieron allá lejos, en páramos de la India (Woolf, 1975:195)

La naturaleza impone su ritmo y la casa pasa a ser un microcosmos en el cual todo decae y se deteriora. Irónicamente, la casa vacía y cerrada, iluminada intermitentemente por la luz del faro queda asimilada a la sra McNabb que, a sus setenta años, intenta detener el proceso de degradación aunque parece advertir que la vida es como su andar bamboleante, “un continuo alzarse y acostarse de nuevo, un secar cosas y volver a guardarlas”(Woolf, 1995:200) .

El proceso natural de deterioro de descomposición y decadencia se presenta como si la casa-debido a la ausencia de sus habitantes –hubiera perdido el propósito de su existir e iniciara un proceso de regresión hacia el medio natural. Lo sintetiza del siguiente modo:

Si hubiese habido alguien para para escuchar, desde las habitaciones del piso alto de la casa abandonada, tan sólo se hubieran oído las sacudidas y desmoronamiento de un caos gigantesco, estriado de relámpagos (Woolf, 1975:206)

Y aunque inmediatamente se aclara que el ciclo natural se recupera en las macetas a las que ha llegado la primavera- nueva señal de las estrategias de lo vital- la construcción humana prosigue su proceso de regresión. Como lo anuncia el título el tiempo es el gran destructor-de la gente, de los lugares y de las cosas-(Sheehan,2015: 55) pero a ese proceso se unen los agentes humanos e históricos representados por la guerra que en esta sección se presenta- en primer grado de importancia- a través de la muerte, misericordiosamente instantánea, de Andrew Ramsay en el campo de batalla.

A estas directas referencias se unen alusiones más oblicuas como cuando al referirse a los vientos que invaden la casa se pregunta si son aliados o enemigos o cuando son presentados en términos de “aires perdidos, como si fueran avanzadas de grandes ejércitos”(Woolf, 1975: 197). Sintetiza esta devastación con una ominosa aseveración profundamente alusiva tanto a la oscuridad de la noche natural como a la noche histórica que vivió la humanidad: “Parecía que nada pudiera sobrevivir a esa profusa invasión de negrura” (Woolf, 1975:192) ³.Las manchas rojas, alusivas de la sangre se multiplican, incluso encuentran eco en la tercera parte , en la sangre de los peces muertos en el mar.

Es como si la decadencia exterior e interior de la casa quedara eclipsada por la catástrofe que se cierne sobre el continente y no deja de arribar a la remota Isla de Skye.

Sin embargo y pese a las consecuencias de la guerra y la devastación, en la tercera parte de la novela, cuando se concreta lo que prolépticamente se ha anunciado al comienzo se advierte que de esta ruina local e histórica emerge un nuevo orden que trata de desprenderse de la tiranía del pasado. Los niños Ramsay alcanzan a verbalizar la verdadera relación que tienen con el padre, Mr Ramsay sigue las indicaciones del pescador y puede hallar su parte en el drama, puede admirar un mundo en el que ya no será el centro, un mundo del que él estaría en breve fuera

Ellos estarían en breve fuera de todo, le estaba diciendo Mr. Ramsay a Macalister; pero los chicos verían todavía cosas extrañas (Woolf, 1975: 311).

Son los hijos Cam y James quienes de algún modo al- explicitar la relación tiránica que ha ejercido su padre sobre ellos y sobre su madre consiguen desplazarlo del centro en que se ha colocado. En síntesis el tiempo que ha pasado, que ha supuesto la desintegración de un mundo que podríamos identificar con el victoriano genera también una regeneración, un cambio un nuevo orden encantado que surge de los elementos barridos por la naturaleza y la historia. Semejante resolución se concreta en Lily Briscoe

³ Las alusiones son múltiple con mayor o menor grado de evocación y con diferentes funciones. Por ejemplo, Mrs Mc Nabb ve la guerra en términos de inconvenientes para hallar ser vicio doméstico que la ayude a mantener la casa en orden debido a la complejidad de los viajes. Es decir para ella es sólo cuestión de inconvenientes.

que lucha contra la tiranía obsesiva del pasado- simbolizada en la tercera parte por la reaparición mental de Mrs Ramsay-a través de la liberación de sus poderes de creatividad.

En el centro de esta tercera parte en la que algo nuevo surge de la disolución y la muerte se presenta una sección muy breve, parentética como las que señalamos en la Segunda parte en la sobre la que nos detendremos brevemente. Aparece la imagen de un pez muerto:

(El chico Macalister cogió uno de los peces y le cortó un pedazo del costado para hacer un cebo. Volvió a cortar el cuerpo cortado que todavía vivía, al mar) (Woolf, 1975 ,274)

Como ya adelantamos la guerra ha sido presentada alusiva y explícitamente en la segunda parte pero en este fragmento es el cuerpo lastimado, cortado que todavía vive. El cuerpo como víctima, cortado y desestimado por un joven pescador que si bien es una imagen propia de la pesca aparece aquí como eco del cuerpo despedazado de Andrew, cuya muerte según los discursos oficiales que no saben precisar si fueron veinte o treinta los jóvenes , murió sin sufrimiento. Sin embargo, la novela no se queda en la gratuidad de estas muertes sino que avanza hacia una significación de esos sufrimientos. La casa de verano Ramsay no es la misma pero no ha desaparecido; de sus ruinas surge un ordenamiento novedoso y renovador.

Si la Gran guerra con sus imágenes de aniquilación total (Hynes, 1998;53) se erigió como el mito moderno de la guerra y permeó desde entonces las representaciones de la literatura inglesa, las novelas surgidas a partir de 1945 participaron en mayor o menor medida de lo que Paul Fussell califica como “ moderno entendimiento de la guerra altamente irónico”(Fussell, 2000: 35).Precisamente, inserta en la Segunda Guerra Mundial pero representando el mundo de los años 20, ensombrecidos por los cambios de la Gran Guerra se nos presenta la novela *Retorno a Brideshead* de Evelyn Waugh que, si desde el punto de vista de los modos narrativos difiere significativamente del modernismo de Woolf, no lo hace tanto en la significación que le asigna a la casa inglesa, en este caso las casas: la de la familia Flythe en Londres y su mansión de campo, prototipo de las mansiones inglesas.

La novela se publicó por primera vez en una edición privada de Waugh en diciembre de 1944 y seriada entre fines del 44 y febrero del 45. Su edición pública completa se remonta a mayo de 1945⁴.

El narrador, Charles Ryder, habita en un mundo inestable en que va asumiendo roles diferentes como amigo, intelectual, artista y finalmente militar. Es un mundo atravesado por las sombras que arroja la Gran Guerra, un mundo en disolución que al mismo tiempo está incubando las semillas de la Segunda Guerra Mundial. Precisamente, como capitán de la compañía C, regresa a la mansión Brideshead descrita por Hooper, un oficial a su cargo, “como un barracón de primera.”, con “demasiados adornos” y una cosa muy rara, “ una especie de templo católico anexo a la casa” (Waugh,1987: 28) . Es esta transformación de casa señorial en barracón del ejército lo que el narrador- entre muchas otras cosas- va a tratar de dilucidar a través de la analepsis que la visita de la casa inicia en él.

El texto de Waugh incorpora varias referencias arquitectónicas y descripciones de los estilos prestigiosos que ostentaron las casas señoriales que, en ese momento, se

⁴ En los Estados Unidos de Norteamérica apareció en 1946 en la serie “Libro del año”. La recepción fue bastante dispar en su momento. El interés por la novela se renovó entre 1980 y 1981 a partir de la serie televisiva estadounidense. (Gibson ,1992:84-85).

ven amenazadas por los impuestos, la ruina económica de las familias a mediados del 20, los bombardeos alemanes y las requisas militares. Aunque a lo largo de la narración la casa va variando de valores simbólicos se reitera la indagación acerca de su valor y las respuestas varían en sus apreciaciones desde el mero valor estético al afectivo. Por dar un ejemplo, podríamos recordar el momento en que Charles en una de sus visitas pregunta por la ejecución de una sección y Sebastián encerrado en la posición del arte por el arte retruca que el único valor que tiene la casa es su belleza:

Sebastián tendido al sol, de espaldas sobre un banco del patio de columnas mientras que yo, acomodado en una silla dura, me esforzaba por dibujar la fuente.
-¿La cúpula también es de Iñigo Jones? Parece posterior.
-¡Oh, Charles, no seas tan turista! ¿Qué importa cuándo se hizo si es bonita?(Waugh, 1987:87)

Una pregunta similar formula Cordelia- todavía niña- con respecto a la capilla y más adelante Bridey con respecto a la casa en general. Mientras la relación de Cordelia y la de Sebastian es afectiva y estética, la posición de Bridey es que la casa es sumamente fea y sólo las pinturas de Charley le han permitido avizorar cierta belleza, que antes le resultaba inexistente.

Más allá de estas variadas y contradictorias apreciaciones, Lord Marchmain, quien simbólicamente va a morir a la mansión es quien rememora que la mansión Brideshead ha sido construida sobre los restos, las piedras remanentes de un antiguo castillo medieval. Marchmain recupera de este modo la significación de esas piedras utilizadas a fines del siglo XVII para fundar una nueva casa señorial:

Cavaron hasta los cimientos en busca de piedras para la casa nueva, que ya tenía cien años cuando nació la tía Julia. Ahí yacían nuestras raíces, en los huecos abandonados de la colina del castillo, entre el brezo y la ortiga, entre las tumbas de la vieja iglesia y la capellanía donde no canta ningún clérigo)...=La tía Julia vio cómo armaban la fuente, que ya era vieja antes de llegar aquí, curtida durante doscientos años por el sol de Nápoles y transportada en un destructor en los tiempos de Nelson. La fuente se secará pronto, hasta que vuelva a llenarla la lluvia(Waugh, 1987:329)

La cita clarifica los valores ancestrales de la casa que en su esteticismo han buscado incluso material en la Italia artística pero por sobre todo hunden sus raíces en una historia inglesa profunda representada por la piedra y el almirante Nelson. Sin embargo, el anciano Lord Marchmain acierta cuando profetiza que la fuente se secará. Es decir, lo material será erosionado por el paso del tiempo y lo simbólico por los cambios históricos. De hecho, en la escena final la fuente es utilizada para que los militares arrojen en ella las colillas de sus cigarrillos y- como lo anticipara el Lord está seca-. Hooper, el representante de la joven generación que contempla el universo a “través de la niebla gris” (Waugh, 1987: 20) del desencanto, de la desacralización de los valores patrióticos epitomizados en el texto por el discurso de Enrique V en Agincourt el día de San Crispín, el joven que representa el cuestionamiento a los ideales bélicos es quien advierte el deterioro de la mansión y su cambio de utilidad: de casa solariega de una clase social a barracón militar, la mansión Marchmain acompañó la disolución moral de la familia y su clase mostrando los efectos erosivos del tiempo y la necesidad de resignificar el sentido en el que fue construida:

No tiene sentido; una sola familia en un lugar tan grande. No comprendo.

-Bueno supongo que a la brigada le parece muy adecuada.

- Pero no la construyeron para eso, me figuro.

No-dije- no fue para eso (Waugh, 1987:347)

Efectivamente, la casa se ha metamorfoseado en barraca militar; poco se distingue de sus trabajadas y estilizadas ornamentaciones. Si el tiempo erosionaba la casa de verano de Woolf, aquí la llamada “era Hooper” vació de sentido la casa para una generación. Sin embargo, y una vez más nos hallamos con la operación de “encantamiento de la muerte y la disolución” la llama encendida de la capilla, cuyo sentido es indudablemente multívoco y autorizaría una lectura más metafísica, da cuenta de la transformación de las antiguas piedras que los arquitectos, seguramente, pensaron de una manera pero que el devenir de la vida en sus múltiples coyunturas volverá a resignificar como en los siglos pasados una clase social construyeron una casa nueva con las piedras del viejo castillo. Como con la casa veraniega de Woolf, la mansión Marchmain es capaz de renovarse y resurgir de su propio deterioro.

Bibliografía

EINHAUS, Ann-Marie. (2011). “Modernism, Truth and the Canon of First World War Literature”. En: *Modernist Cultures*.6.2 [Edinburgh Reviews] Pp.296-314. DOI 10.3366/mod.2011/0017 .

FRAYN, Andrew(2017). Introduction. En: *Modernist Cultures: Modernism and the First World War* 12.1. Pp.1-15.

FUSSELL, Paul. (1989).*Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War*. New York:Oxford University Press.

GIBSON, Claude (1992).”Brideshead revisited: The Past Redeemed”. En: *South Central Review*.Vol 9, N°2. Pp.84-87

HYNES, Samuel.(1998). *The soldier’s tale: Bearing Witness to Modern War*. New York: Penguin.

LEVENSON, Michael.(2015) “Narrative perspective in *To the lighthouse*”. En: Allison Pease.(ed) *The Cambridge Companion to “To the lighthouse*”. Cambridge: Cambridge University Press . Pp. 19-29.

SHEEHAN, Paul.(2015) “Time as Protagonist in *To the Lighthouse*” En: Allison Pease(ed).(2015). *Op cit*. Pp. 47-57

TATE, Trudi (1998). *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press.

WAUGH, Evelyn(1987[1945])*retorno a Brideshead*.Barcelona: Tusquets. Trad de Caroline Phipps.

WOOLF, Virginia (1976)[1927].*Al faro*. Buenos Aires: Sudamericana. Trad. de Antonio Marichalar, Sur,1938.