

Fecha de recepción: 3 marzo 2009
 Fecha de aceptación: 5 junio 2009
 Fecha de publicación: 9 julio 2009
 URL: <http://oceanide.netne.net/articulos/art1-3.php>
 Oceánide número 1, ISSN 1989-6328

La melodía de la memoria: representación del conflicto anglo-irlandés a través de la música, el sonido y el silencio en *The Last September* y *A World of Love* de Elizabeth Bowen

Dra. Lidia María Montero Ameneiro
 (Universidade da Coruña)

RESUMEN:

Este artículo pretende ofrecer una aproximación a la representación que la escritora anglo-irlandesa Elizabeth Bowen hizo del conflicto anglo-irlandés en dos de sus novelas más reconocidas, *The Last September* (1928) y *A World of Love* (1955), centrándonos para ello en el simbolismo que encierran los sonidos y los silencios en la atmósfera de cada novela. *A World of Love* está considerada como la última *Big House novel* Bowen. Junto con la gran aclamada *The Last September*, representa una crónica del final de un régimen y de una era. Ambas novelas pivotan alrededor de un momento histórico crucial en la historia irlandesa: la época de los eufemísticamente denominados *the Troubles*, en la década de los 1920 (1919-1921), y de dos guerras que cambiaron el destino de una nación: la guerra anglo-irlandesa, también llamada guerra de independencia y la guerra civil irlandesa. Ambas novelas muestran la disyuntiva en la que se encontró la clase hacendada denominada *Ascendancy*, atrapados en el medio del conflicto bélico/político que supondría el final de su hegemonía y de su era.

Ambas novelas, aunque opuestas, pueden considerarse como complementarias en el retrato que Bowen hizo del final de su mundo. *The Last September* es una novela en la que el elemento físico, material, está vigorosamente expresado, especialmente a través del sentido de lugar, del *sense of place* frente al *the right of place*, y que pervierte al simbolismo de lugar como pasado, con sentido de arraigo y posterior desposesión, desarraigo, cuya trama transcurre durante el mes de septiembre durante ese conflicto. En cambio, *A World of Love*, cuya trama transcurre décadas después de *the Troubles*, es una novela que carece de todo elemento material, pues en ella prima el elemento incorpóreo, irreal y por extensión sobrenatural. No hay conflicto armado, no hay amenaza física que atente contra los cimientos de la *Big House*. Pero sí hay una amenaza intangible, el pasado, que habiendo sido invocado, amenaza con engullir el presente y a todo lo que acogen las paredes de la casa.

A diferencia de *The Last September*, esta es una novela de silencios. *The Last September* es una novela cuya atmósfera está llena de sonidos: el sonido del motor de un coche y su bocina, las voces de las visitas, de una casa llena de gente, la música de un gramófono, la lluvia, las suelas de los zapatos en el suelo de la pista de baile en los barracones, el sonido aterrador de las armas, de las voces de los *Black and Tans*, de los motores de los camiones o del cruel crepitar de las llamas del fuego que consume a la casa, Danielstown. En *A World of Love* la ausencia de sonido provoca la sensación de asfixia, de vacío, de inmensidad, de eternidad. Es la nada que queda tras la desaparición física de la infame *Big House* del paisaje irlandés. De este modo, el silencio se convierte en la negación una vez más, aunque ahora, el silencio niega la existencia de la casa y de sus habitantes, los olvida en el pasado. Es en esta lectura de ambos textos que podemos interpretar a *A World of Love* como el futuro de *The Last September*, el futuro después del conflicto. Montefort se erige como el fantasma de la desaparecida Danielstown si ésta no hubiese sucumbido a las llamas.

Palabras clave: Elizabeth Bowen, *Ascendancy*, sonoridad, conflicto, *Big House novel*.

ABSTRACT:

The aim of this article is to analyse the representation of the Anglo-Irish conflict in two of the most renowned novels by the Anglo-Irish writer Elizabeth Bowen, *The Last September* (1928) and *A World of Love* (1955). Thus, we propose to focus in the symbolism that silences and sounds have in the atmospheres of both novels. *A World of Love* has been considered as Bowen's last *Big House novel*, and together with the acclaimed *The Last September*, it represents a chronicle for the end of a regime and an era. Both novels deal with a crucial moment in Irish history: the euphemistically called *the Troubles*, in the decade of the 1920s (1919-1921), and of two wars that forever changed the fate of a nation: the Anglo-Irish war, also called War of Independence, and the Irish Civil War. They portray the dilemma the landed class, the so-called *Ascendancy*—was placed in, trapped in between of the armed/ political conflict that would derive in the end of its hegemony and era.

Both novels, although opposed to each other, can also be considered as complementary in the portrayal Bowen elaborated of the end of her world. *The Last September* is a novel where the physical, material, element is so strongly represented, particularly through the *sense of place* in opposition to *the right of place*, that pervades the symbolism of place represented as the past, understood as belonging, having roots, and then as displacement, dispossession and disinheritance. Its plot takes place during the month of September, during the conflict. In *A World of Love* although the plot takes place decades after *the Troubles*, it lacks all sense of the material element, as it prevails in its atmosphere the immaterial, unreal element and by extension, the supernatural or uncanny feature. There is no armed conflict, neither a physical menace that will jeopardize the *Big House*. Although, there does exist an intangible hazard, the past, that having been invoked, threatens to devour the present and all that is kept within the walls of the house.

In clear opposition to *The Last September*, this is a novel filled with silences. *The Last September* is a novel with an atmosphere full of sounds: the sound of a motor and a horn; the voices of the guests, of a full house; the sound of a gramophone, of the rain, of the soles of the shoes clapping the wooden floor of the drawing-rooms; the terrifying sound of weapons, of the voices of the *Black and Tans*, of its lorries, or the cruel crackle of the flames devouring the house, Danielstown. In *A World of Love* the absence of sound provokes suffocation, emptiness, immensity and thus eternity. It is the nothingness that follows the physical disappearance of the infamous *Big House* from the Irish landscape. Hence, silence stands as a negation, once again, although now as a negation of the existence of both the house and its inhabitants; it sends them into the oblivion of the past. It is through this reading of both novels that we can interpret *A*

World of Love as the future of *The Last September*, a future after the conflict. Montefort is erected as the ghost of the lost Danielstown, if this one has not succumbed to the fire.

Keywords: Elizabeth Bowen, Ascendancy, musicality, conflict, Big House novel.

A World of Love (1955) está considerada como la última *Big House novel* de la escritora de origen anglo-irlandés Elizabeth Bowen. Junto con la gran aclamada *The Last September* (1928), representa una crónica del final de un régimen y de una era. Ambas novelas pivotan alrededor de un momento histórico crucial en la historia irlandesa: la época de los eufemísticamente denominados *the Troubles*, en la década de los 1920 (1919-1921), y de dos guerras que cambiaron el destino de una nación: la guerra anglo-irlandesa, también llamada guerra de independencia y la guerra civil irlandesa. Ambas novelas muestran la disyuntiva en la que se encontró la clase denominada *Ascendancy*, atrapados en el medio del conflicto bélico/político que supondría el final de su hegemonía y de su era. La autora escribió estas dos novelas con la perspectiva que le daba el paso del tiempo sobre los hechos que cambiaron para siempre a Irlanda, como dice Victoria Glendinning en referencia a *The Last September*: "Ireland too had changed, over those eight years. The 'Troubles' which shatter that last September—the war of attacks, reprisals, ambushes, arrests, betrayals—had been brought to an end by the Treaty of 1922 and the partition of Ireland" (3). Como afirma Lee, las obras de Bowen publicadas en las décadas de los cincuenta y sesenta se centran más que nunca en el fracaso del sentimiento y la certeza en la civilización moderna, y en la necesidad de encontrar un consuelo en la memoria y en la fantasía (103-4).

A diferencia de la otra novela, *A World of Love* no es un retrato de la decadencia física de la *Big House*, no hay un conflicto armado que amenace la serena quietud del *demesne* que envuelve a la casa y a sus habitantes. En *The Last September*, cuya acción transcurre en el mes de septiembre de 1920, la clase hacendada anglo-irlandesa aparece representada como una clase que inocentemente ignora el peligro que acecha a su mundo, viviendo de espaldas a la realidad social y política de un país que se fragmenta en una guerra cruenta, negando de este modo el presente y la realidad. El crepúsculo del mundo hacendado en *A World of Love* se representa a través de una visión poética, simbolizando una decadencia espiritual, anímica, de la *gentry*, la desintegración de una Anglo-Irlanda ya extinta en el momento de la acción.

Ambas novelas, aunque opuestas, pueden considerarse como complementarias en el retrato que Bowen hizo del final de su mundo. *The Last September* es una novela en la que el elemento físico, material, está vigorosamente expresado, especialmente a través del sentido de lugar, del *sense of place* frente al *the right of place*, y que pervierte al simbolismo de lugar como pasado, con sentido de arraigo y posterior desposesión, desarraigo: "A few more hundred deaths, I suppose, on our side—which is no side—rather scared, rather isolated, not expressing anything except tenacity to something that isn't there—that never was there" (82). Como indica Cronin con respecto a este pasaje de la novela: "the fact that history has rendered their position not merely obsolete but absurd, and this raises the question not only of their allegiance but of their identity" (149). Se establecen así dos planos de realidad en la novela: el plano interior, doméstico, que representan la casa y sus tierras, como una isla o

una burbuja que aísla a los personajes de la realidad, del plano exterior, el que existe fuera de los muros de las tierras del hacendado, en una Irlanda que se desangra en una guerra que amenaza el futuro de la propia *Big House*. La amenaza, aunque ignorada y negada, existe, es tangible, material y atormenta la quietud del *demesne* con sus sonidos inquietantes: "They looked, from the steps, over a bay of fields, between the plantations, that gave on a sea of space. Far east, beyond the *demesne*: a motor, straining cautiously out of the silence. A grind, an anguish of sound as it took the hill" (30). Como demuestran las afirmaciones de varios de los personajes, ellos no se consideran involucrados en el conflicto, no consideran que les afecte: "It takes two to make a war," said Mrs Rolfe wisely. "We're not fighting" (142).

A lo largo de la novela los habitantes parecen seguir un pacto de silencio con el que callan la existencia del conflicto, como indica Glendinning: "the policy of 'not noticing' can be maintained only so long as the cracks in the surface of life do not open and let loose the horror and betrayal that lurks beneath" (6). Lady Naylor implanta ese código de silencio en Danielstown: "Lady Naylor continued: 'From all the talk, you might think almost anything was going to happen, but we never listen. I have made it a rule not to talk, either'" (26). El silencio se impone en la novela como metáfora de la negación, como afirma Kreilkamp: "the Naylor's adopt the strategy of denial, preferring not to hear, not to countenance rumors of hostilities that usher in the Anglo-Irish Treaty and their own extinction as an ascendancy class" (152). El silencio asfixia a algunos de los personajes: "Laurence could not sleep either. There must have been something at dinner... He longed for the raiders and strained his ears in the silence—which had, like the darkness, a sticky and stifling texture, like cobwebs, muffling the senses" (106). Son numerosos los pasajes en los que el sonido del plano exterior, el de los camiones, de las armas, se filtran en el plano doméstico de la casa, siempre lejanos, pero claras muestras de que el conflicto existe, de que es innegable, implicando que de algún modo representa una amenaza al mundo hacendado: "they heard a lorry coming, Black and Tans, fortified inwardly against the weather, were shouting and singing and now and then firing shots" (75). Otro ejemplo interesante en el que el sonido simboliza el conflicto es el siguiente: "It seemed that the lorry took pleasure in crawling with such a menace along the boundary, marking the scope of peace of this silly island, undermining solitude. In the still night sound had a breathlessness, as of intention" (31).

Como dice uno de los personajes, "A furtive lorry is a sinister thing" (31). Otro ejemplo es el de las pisadas de un desconocido en la oscuridad del *demesne*, escena en la que Lois, la protagonista, desea entrar en contacto con ese elemento externo: "First she did not hear the footsteps coming, and as she began to notice the displaced darkness thought what she dreaded was coming, was there within her" (33). Como dice el narrador: "In gratitude for its fleshiness, she felt prompted to make some contact; not to be known seemed like a doom: extinction" (34), acción que

la alejaría de esa atmósfera alientante de la casa "I might just as well be in some kind of cocoon" (49). El sonido de un disparo en el molino abandonado donde Lois y Marda descubren al rebelde es uno de los más claros ejemplos de las implicaciones de la irrupción del sonido en el silencio, pone en un mismo plano a la *Big House* y a los rebeldes: "A shot, making rings in the silence. Eardrums throbbing, he gathered up the reverberations with incredulity. A battle—a death in the mill? He leapt to one thought, a flash of relief in the panic" (126). En cambio, *A World of Love* es una novela que carece de todo elemento material, pues en ella prima el elemento incorpóreo, irreal y por extensión sobrenatural. Como en la anterior, se establecen dos planos de realidad. El plano real, el tiempo presente de la vida de Montefort, la casa y de sus habitantes, tiene lugar en el contexto temporal de la posguerra. El plano irreal, el pasado, fuerza dominante que contamina la atmósfera y pervierte la historia y que se representa como la herencia de la *Big House*. El plano irreal absorbe al plano real desde el mismo inicio de la historia, cuando el espíritu del *landlord* muerto es invocado por la protagonista. No hay conflicto armado, no hay amenaza física que atente contra los cimientos de la *Big House*. Pero sí hay una amenaza intangible, el pasado, que habiendo sido invocado, amenaza con engullir el presente y a todo lo que acogen las paredes de la casa:

[...] for the rest of us, so necessary is it to let the dead go that we expect they may be glad to be gone. Greatest of our denials to them is a part to play: it appears that they now cannot touch or alter whatever may be the existent scene—not only are they not here to participate, but there would be disorder if they were here. (44)

La amenaza exterior, la que representa la tensión política derivada del enfrentamiento bélico, sigue patente en el paisaje, agazapada en las sombras de la noche: "'Not since Montefort stood had there ceased to be vigilant measures against the nightcomer; all being part of the hostile watch kept by now eyeless towers and time-stunted castles along these rivers" (79). Como nos dice el narrador: "For as land knows, everywhere is a frontier; and the outposted few (and few are the living) never must be off guard" (79), que implica el hecho de que a pesar de haber sobrevivido a la historia, no están seguros. La clase anglo-irlandesa no tiene cabida en la nueva Irlanda, son más que nunca, el guión que une ambas identidades, la irlandesa y la inglesa, pero sin pertenecer a ninguna realmente. Es por ello que Montefort sigue cerrándose a la amenaza invisible del exterior, el sonido metálico y frío del cerrojo quebrando ese vacío de sonido de la casa: "Antonia, having stepped back into the hall, lost no time in barricading the door behind her, which she did with a light-headed willingness, going through a performance which meant nothing—forcing the key round in the stiff lock, letting drop the crossbar into its sockets" (79). Leyendo la novela, la impresión que provoca la atmósfera de Montefort en el lector es el silencio imperante, la quietud, que se percibe: "the premonitory silence" (129). Una sensación de opresión, como si ese silencio perfilase un espacio vacío, la nada: "emptiness reigned throughout the historic house—all was suspended, except the question" (115). La imagen

de los personajes se transforma de este modo en sombras que flotan en ese escenario vacío, ilusorio, de la casa-mausoleo que representa la empobrecida y embrutecida Montefort. Sus existencias están ligadas a la de la propia casa: "Neither glad nor sorry but mistified" (27).

A diferencia de *The Last September*, esta es una novela de silencios. *The Last September* es una novela cuya atmósfera está llena de sonidos: el sonido del motor de un coche y su bocina, las voces de las visitas, de una casa llena de gente, la música de un gramófono, la lluvia, las suelas de los zapatos en el suelo de la pista de baile en los barracones, el sonido aterrador de las armas, de las voces de los Black and Tans, de los motores de los camiones o del cruel crepitar de las llamas del fuego que consume a la casa, Danielstown. En *A World of Love* la ausencia de sonido provoca la sensación de asfixia, de vacío, de inmensidad, de eternidad. Es la nada que queda tras la desaparición física de la infame *Big House* del paisaje irlandés. De este modo, el silencio se convierte en la negación una vez más, aunque ahora, el silencio niega la existencia de la casa y de sus habitantes, los olvida en el pasado. Es en esta lectura de ambos textos que podemos interpretar a *A World of Love* como el futuro de *The Last September*, el futuro después del conflicto. Montefort se erige como el fantasma de la desaparecida Danielstown si ésta no hubiese sucumbido a las llamas. Tomemos la siguiente escena en la que Jane, la protagonista, se interna en la oscuridad silenciosa de la buhardilla:

The flame of Jane's candle consumed age in the air; toppling, the wreckage left by the past oppressed her—so much had been stacked up and left to rot; everything was derelict, done for, done with. Out of the dark projected cobwebby antlers or the broken splendid legs of a chair: shocking was it to her that there should be so much ignominy, perhaps infamy. She took the hat quickly, knocking a twang from the harp, and turned to go—she half thought of a bat stirred in the rafters. But no, no sound, nothing more at all of that crepitation of opening leathery wings—there was a stir but within herself. Her halted shadow lay on a trunk. (27)

The Last September se abre con una referencia exacta y material, temporal y con el sonido de un motor que trae con él ecos del mundo exterior: "About six o'clock the sound of a motor, collected out of the wide country and arrowed under the trees of the avenue, brought the household out in excitement on to the steps" (7). La llegada de los visitantes inicia el fatídico desenlace de ese último septiembre de Danielstown, provocando una cascada de sonidos que rompen la calma de la casa, de la seguridad de la rutina diaria:

Up among the beeches, a thin iron gate twanged; the car slid out from a net of shadow, down the slope to the house. Behind the flashing windscreen Mr and Mrs Montmorency produced—arms waving and a wild escape to the wind of her mauve motor-veil—an agitation of greeting. They were long-promised visitors. They exclaimed, Sir Richard and Lady Naylor exclaimed and signaled: no

one spoke yet. It was a moment of happiness, of perfection. (7)

Es curioso el simbolismo de esta apertura de trama tan llena de sonido, de vida, si se la compara con el silencio que engulle el desenlace, representado en las llamas que devoran a la *Big House* y que dejan el vacío que antes ocupaba la casa en el paisaje, y el silencio que impera en ese vacío, en esa negación, representado también por el mutismo que paraliza a Sir Richard y a Lady Naylor en los últimos pasajes de la novela:

At Danielstown, half-way up the avenue under the beeches, the thin iron gate twanged (missed its latch, remained swinging aghast) as the last unlit car slid out with the executioners bland from accomplished duty. The sound of the last car widened, gave itself to the open and empty country and was demolished. Then the first wave of a silence that was to be ultimate flowed back, confident, to the steps. Above the steps, the door stood open hospitably upon a furnace. Sir Richard and Lady Naylor, not saying anything, did not look at each other, for in the light from the sky they saw too distinctly. (206)

La verja que emite un quejido, suena esta vez como despedida. El motor del coche no es un presagio de inicio, sino de final. El silencio de los Naylor es la última voz de Anglo-Irlanda, expoliada de una tierra que heredaron a través de la misma violencia que ahora los expulsa a ellos. Esta "wave of a silence that was to be ultimate" es la que envuelve la atmósfera de Montefort en *A World of Love*: "It almost seems suggested that Montefort—with its moss, rust, felled trees, out-of-date calendars, defective clocks, and general 'air of having gone down'—is what Danielstown might have become if it had survived, untended and unloved" (Gill 60-1). La novela se inicia, a diferencia de la otra, envuelta en el silencio, en la quietud, del amanecer: "The sun rose on a landscape still pale with the heat of the day before. There was no haze, but a sort of coppery burnish out of the air lit on flowing fields, rocks, the face of the one house and the cliff of limestone overhanging the river" (9). Otro elemento que distingue las atmósferas de ambas novelas es la ausencia de referencias temporales, lo que otorga el sentido de irrealidad, de limbo, que al mismo tiempo aísla y aliena a la casa y a los personajes del plano exterior. Para Kreilkmap, Bowen omite cualquier referencia a la cuestión política en la novela: "Although the setting of *A World of Love* is a typical decaying Anglo-Irish gentry estate, located somewhere in the south of Ireland in the postwar years, the novel avoids confronting its own social and political context" (168). Montefort parece vacía, pues al inicio de la historia, se nos presenta a los personajes dormidos, lo que de nuevo implica esa imagen de limbo: "Inside the room, in the mantled claret-red dusk, nothing was in movement except the bluebottle now bumping bussing against the ceiling" (10). Montefort no recibe visitas, está anclado en la soledad. Incluso los diálogos entre los personajes parecen más susurros que conversaciones:

Apprehension was seldom at rest in her, nor indeed were there enough comers to

Montefort to wear down fear by familiarity—no calls to the telephone for there was not a telephone, no vans delivering, seldom a passer-by, no neighbours to speak of; even the postman, during Antonia's absences, for days together gave them a wide berth. (52-3)

No hay música en Montefort, ni el sonido del tic-tac de un reloj que devuelva la certeza de un discurrir temporal: "*A World of Love* generates a heat, a smouldering, a claustrophobic burning stasis, a torpidity and lassitude which is both ecstatic (beside itself) and phantasmagoric" (Bennet 110). Sólo cuando la pequeña Maud decide escuchar la hora en la radio, se rompe el maleficio que pende sobre la casa: "Now, dogmatically and beautifully, the chimes began, completed their quarters, ended—Maud gnawed her lip and increased the volumen" (129). Se rompe así la coraza atemporal que el pasado había impuesto sobre la casa y los que la habitan: "At the full, the first of the whanging blows struck down upon quivering ether, the echo swelling as it uprose" (129). El pasado, representado en esa parálisis temporal que simboliza la ausencia de relojes, de sonido, se desprende del presente, y desvela el envejecimiento de la casa, de los personajes, su materialidad y por tanto mortalidad: "The sound of Time inexorably coming as it did, at once was absolute and fatal. Passionless Big Ben" (129).

En ambas novelas hay una serie de sonidos que dadas sus implicaciones simbólicas son interesantes en este análisis. De nuevo es necesario hacer una comparación entre ambas novelas y casas, pues mientras que en Danielstown la casa está llena de gente, de visitas, del bullicio de la vida social de los Naylor, sus fiestas, cenas y partidas de tenis, Montefort carece de todo indicio de vida social. De este modo, los sonidos y silencios de cada casa desvelan parte de su ser. En Montefort, los sonidos que impregnan el caserón son los de los insectos, como una mosca azul: "nothing was in movement except the bluebottle now bumping bussing against the ceiling" (10); de las avispas "Miss, the wasps are beginning" (46). O el de un ave que prende el vuelo entre las hojas del jardín y la puerta que gime al moverla el aire, tal vez el fantasma de Guy: "A young thrush flew in affright from the twisted apple tree, and away in a corner a door creaked; somebody had come in and was in this garden. But not again a sound, not a step" (96), o bien el imaginario murciélago de la buhardilla, por ejemplo, o el crujiente movimiento de la tela del viejo vestido que lleva Jane, la protagonista, al principio de la historia: "A girl came out of the house, and let herself through the gate in the fence. Wearing a trailing Edwardian muslin dress, she stepped out slowly towards the obelisk, shading her eyes" (10). Se impone de este modo el silencio en la atmósfera de la novela, como se refleja en la escena del sonido del motor del tractor que se interna en la casa: "The mechanical hum was louder because of the stillness around the house—not a rustle anywhere; the usual murmurs of summer were suspended" (20).

En *The Last September*, sin embargo, el sonido siempre impera sobre el silencio, ya sea en el plano exterior como en el interior. Danielstown acoge en su seno a los oficiales británicos que

luchan contra los irlandeses fuera del *demesne*. La música de la fiesta en los barracones implica la alianza de Anglo-Irlanda con Inglaterra, que derivará en la venganza que terminará con la *Big House*. La casa se convierte en el símbolo de la alianza de la *gentry* con el enemigo inglés. Como indica Jeffares: "Here the round of tennis, dancing and dining continues despite the troubles, courtesy covering the boiling pot of tensions, of conflicting Anglo-Irish loyalties in a doomed situation" (230). De acuerdo con Glendinning: "The Naylors of Danielstown, like the BOWENS of Bowen's Court, are Anglo-Irish, members of the mainly Protestant *Ascendancy* who owned their lands and their influence to English domination, and were in theory loyal to the Crown" (4). De hecho, las continuas actividades sociales que se celebran en las casas grandes de los hacendados en honor a los británicos representa la toma de partido de la *Ascendancy* por el enemigo, de ahí que sus casas sean objeto de los ataques de los rebeldes. Son varios los comentarios de los personajes en los que se demuestra su neutralidad en el conflicto, se consideran irlandeses, de hecho: "What's the matter with this country is the matter with the lot of us individually—our sense of personality is a sense of outrage and we'll never get outside of it" (82). Pero la imagen que dan hacia sus vecinos irlandeses es la contraria: la frivolidad de sus reuniones sociales, de las partidas de tenis, las cenas y los bailes con los oficiales británicos los vuelve traidores. Lois, la sobrina de los Naylors, mantiene un romance con un oficial británico, Gerald. La imagen de ellos dos bailando por la avenida de árboles es un ejemplo de lo que la música y el baile implican en esta novela: "Sir Richard laughed and they all shared his amusement. 'We never have yet, not even with soldiers here and Lois dancing with officers up and down the avenue. You're getting very English, Francie! Isn't Francie getting very English? Do you think maybe we ought to put sandbags behind the shutters when we shut up at nights?'" (23).

La música del gramófono sale del interior de la casa en la noche, se pierde por el paisaje oscuro y amenazante que rodea a la casa. Esas notas alegres, frívolas y desenfadadas suenan también en la fiesta donde la *Ascendancy* baila con el ejército británico: "The Rolfe's door swung open and shut; bursts from the gramophone came downwhill like somebody coughing" (148). Es interesante detenerse en estos ejemplos: "Lois, child of that unwise marriage, was playing the gramophone. Laurence listened, paralysed with indignation, then reached out and banged a chair on the floor. She attended; the music broke off with a shock, there was a tingling calm, as after an amputation" (107). El acto irreflexivo e inocente de Lois, se traduce en una afrenta, es el silencio el que impera una vez más, el que llega al interior de la casa desde el exterior. Pero detengámonos en la escena del baile, donde la música del gramófono cobra vital importancia en el simbolismo del baile y la música como alianza con el enemigo inglés y representación de la traición de la *Big House* a Irlanda: "The evening 'went' with a rush, with a kind of high impetuosity out of everybody's control. Everyone looked and spoke and danced close up with a kind of exalted helplessness; intimacy tightened the very air" (149-50). Lois se convierte en una traidora al bailar con varios oficiales en esa fiesta que precede a la tragedia, la muerte de Gerald, el enamorado de Lois, y la quema de las *Big Houses* de la vecindad: "Mr Daventry stared at the passage door with severity,

balanced his cigarette on the rim of the gramophone and came up to Lois and frowned, without speaking. He opened his arms slowly. They danced; she had no idea she could dance so beautifully. At the end of the record Mr Daventry impassively moved back the needle again" (149). Lois no solo traiciona a su país, sino que a también a Gerald: "She did not speak again. Anxiously dancing, she merely constituted Mr Daventry's revenge" (149). El baile con Gerald es igualmente revelador y crucial para Lois: "Gerald did not dance silently. His hand supported her wrist, cool and familiar. Lois felt she was home again; safe from deserted rooms, the penetration of silences, rain, homelessness. Nothing mattered" (150).

En *A World of Love*, la música está ausente de la casa. La única referencia a reunión social es la fiesta en casa de Lady Latterly, *the Fête*, a la que acude Jane y en la que se aparece el fantasma de Guy. La casa de la nueva rica, Lady Davenport, un viejo castillo irlandés está llena de vida, de fiestas y visitas: "she heard car after car come up the avenue, make a scrunching turn on the gravel, stop. Guests, fresh to the evening, greeted each other in daylight out on the castle steps" (58). El castillo se contrapone a Montefort: "Here she was, spirited out of Montefort into this foreign dimension of the castle, in which nothing, no one could be unreal enough" (57). La ausencia de música en esta fiesta es parte de la atmósfera del momento en el que el fantasma de Guy, el *landlord* muerto, se aparece a Jane: "—and she not struck when she spoke the name! It had left her lips and was in the room" (65). El silencio es parte de esa aparición, una extensión más de Montefort y el pasado que pende sobre la familia como un maleficio: "She was right; there was one more figure among the men—all knew this; what were they waiting for?" (65). Cuando el pasado es exorcizado de Montefort, el fantasma de Guy se marcha y todos se liberan. Desde que las campanadas del Big Ben inundaran la atmósfera de la casa, purgándola, vuelve el sonido a Montefort.

Si *The Last September* se cierra con el silencio: "Then, the first wave of a silence that was to be ultimate flowed back, confident to the steps" (206), *A World of Love* termina llena de sonido: "The drops, one could imagine, could be heard; and they distracted attention from any diluted humming above the cloud-ceiling" (148). El sonido del avión al final de la novela implica vida, futuro. El pasado ha sido dejado atrás: "The sound went on, like pressure upon a nerve, and the plane came sifting through into visibility: one watched its hesitating descent to such, alas, a remote part of the airport that, landing, it dropped again out of view" (148). El amor para Jane es el futuro que se le niega a Lois en la otra novela. Como afirma Richard Gill: "*A World of Love* affirms continuity through acceptance and adaptation through commitment. Again, the Big House survives" (61).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENNET, Andrew y Nicholas Royle. (1995). *Elizabeth Bowen and the Dissolution of the Novel*. Londres: MacMillan Press.
- BOWEN, Elizabeth. (1988). *The Last September*. 1929. Londres: Vintage.
- . (1999). *A World of Love*. Londres: Vintage.
- CRONIN, John. *The Anglo-Irish Novel. The XIX*

Century. (1980). Belfast: The Appletree Press.
GILL, Richard. (1987). "The Country House in a Time of Troubles". En *Elizabeth Bowen*. Harold Bloom Ed. Nueva York y New Haven: Chelsea House Publishers. 51-61.
GLENDINNING, Victoria. (1988). "Introduction." En *The Last September*. By Elizabeth Bowen. Londres: Vintage. 1-6.
JEFFARES, Norman A. (1982). *Anglo-Irish Literature*. Londres y Dublin: MacMillan.
KREILKAMP, Vera. (1998). *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse: S. Univ. Press.
LEE, Hermione. (1987). "The Bend Back: *A World of Love* (1955), *The Little Girls* (1964), and *Eva Trout*(1968)". En Elizabeth Bowen. Harold Bloom Ed. Nueva York y New Haven: Chelsea H. Publishers. 103-22.

Title: Memory and melody: the representation of the Anglo-Irish conflict through the analysis of music, sound and silence in *The Last September* and *A World of Love* by Elizabeth Bowen.

Contacto: lmontero@udc.es