

Estudios / Investigaciones

**EXPRESIONES DE VIOLENCIA
EN LA LITERATURA**
De Grecia a nuestros días

*María Inés Saravia
Cristina Featherston
(coordinadoras)*

FaHCE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EXPRESIONES DE VIOLENCIA EN LA LITERATURA

De Grecia a nuestros días

*María Inés Saravia
Cristina Featherston
(coordinadoras)*

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Diseño de tapa: D.G.P. Daniela Nuesch

Editora por P. de Gestión Editorial y Difusión: Leslie Bava

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1811-6

Colección Estudios/Investigaciones, 71

Cita sugerida: Saravia, M. I. y Featherston, C. (Coords.). (2019). *Expresiones de violencia en la literatura: De Grecia a nuestros días*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Estudios/Investigaciones ; 71). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/146>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Dra. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

*No, la pintura no está hecha para decorar apartamentos,
es un instrumento de guerra ofensiva y defensiva
contra el enemigo.*

Pablo Picasso
(En Sabartés, J. *Picasso. Retratos y recuerdos*)

Prefacio

El presente volumen reúne un conjunto de ensayos de investigadoras, formadas y en formación, sobre las manifestaciones de los diversos grados y expresiones de violencia que se reflejan en las obras tratadas y que dan testimonio, muchas veces, de fenómenos sociales, históricos y políticos que aquejan a las sociedades de todos los tiempos. Acaso en este punto, justamente, radique nuestra intención del diálogo entre la antigüedad clásica y la literatura de nuestros días. Los trabajos compilados muestran una parte significativa de los resultados alcanzados en el proyecto “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días” bajo mi dirección y la codirección de Cristina A. Featherston, durante los años 2013-16, en el marco más amplio del Programa Nacional de Incentivos de la Universidad Nacional de La Plata. El proyecto ha sido radicado en el Centro de Estudios Helénicos (CEH) del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

En este sentido, este libro consolida y da pruebas de una labor mancomunada en equipo que se afianza cada vez más, en todas las oportunidades en que presentamos resultados parciales en los foros de investigación en el país y en el ámbito internacional, y en publicaciones con evaluaciones externas de Europa y América. Como corresponde a las diversas acepciones de la palabra ‘proyecto’, confiamos que este libro sea la invitación a superarnos en un próximo volumen.

María Inés Saravia
Ensenada, 2018

Índice

<u>Prefacio</u>	7
<u>Introducción</u>	
<u>María Inés Saravia</u>	11
<u>La poética de la gloria y del dolor en Electra de Sófocles</u>	
<u>María Inés Saravia</u>	43
<u>Suplicantes de Eurípides: Una representación de la violencia extrema, la guerra</u>	
<u>Graciela Noemí Hamamé</u>	77
<u>La violencia implícita hacia el Otro: Paternalismo y esclavitud en los poemas homéricos</u>	
<u>Bárbara Álvarez Rodríguez</u>	103
<u>La concepción de la ‘justicia’ en Medea de Eurípides y en Medea de Franz Grillparzer</u>	
<u>María Silvina Delbueno</u>	125
<u>La percepción y la representación del amor y de la guerra en Atonement, de Ian McEwan</u>	
<u>Natalí Mel Gowland</u>	153

<u>Representación de la violencia en <i>The heather Blazing</i> de Colm Toibín</u>	
<u><i>María Eugenia Pascual</i></u>	<u>177</u>
<u>Las letras sobre las guerras: Necesidad y límites de una relación conflictiva en tres novelas contemporáneas</u>	
<u><i>Cristina Andrea Featherston</i>.....</u>	<u>197</u>
<u>Acerca de las autoras</u>	<u>257</u>

Introducción*

María Inés Saravia

En estas páginas preliminares, proponemos plasmar los conceptos que han resultado vertebradores de reflexiones, debates y estudio sobre la representación de la violencia en la literatura. Se observará que las ópticas se multiplican y, por momentos, parecen antagónicas. La problemática resulta compleja y cambiante en el devenir histórico al mismo tiempo que ubicua; no obstante, aspiramos a prologar, de modo sucinto, el “estado de la cuestión” de lo mucho que se ha avanzado en el tema, para lo cual transmitimos las líneas de interpretación más representativas que hemos considerado en estos años de estudio, siguiendo a los pensadores y artistas que han contribuido significativamente con sus ópticas personales en el tema de la violencia.

Ya en los comienzos de la literatura occidental, Hesíodo, en la *Teogonía* (383-390) establece a Κράτος y Βία como vástagos muy señalados de Estigia, la hija del Océano, que dio a luz en su palacio unida con Palante. A su vez, estos engendraron a Celo, la emulación o la rivalidad, la parte más oscura de lo que llamamos “envidia” y a Nike, la victoria, de bellos tobillos, que se obtiene después de las batallas. Los primeros habitan en las cercanías de Zeus, a su lado, y no existe

* Varios párrafos pertenecen a la Dra. Cristina A. Featherston, a quien expreso mi gratitud y reconocimiento por su generosa colaboración en estas páginas.

ningún lugar ni derrotero donde el dios no gobierne por medio de sus hijos (Pérez Jiménez, 2000, p. 28). El poder, más la violencia ejercida para dominar al otro, juntos constituyen personificaciones de la fuerza física, y se asocian a connotaciones que se orientan hacia las normas, la fuerza y la imposición (Schlegel y Weinfield, 2010, p. 88).¹

La visión de Hesíodo encuentra un eco fácilmente identificable en Esquilo, en el prólogo de *Prometeo Encadenado*, cuando Hefesto teniendo como único interlocutor a Kratos exclama Κράτος Βία τε (12) [Poder y violencia], y ambos permanecen obedientes a los mandatos de Zeus.

Si nos remitimos al enfoque filosófico, Heráclito (fragmento 212) retoma las ideas de Hesíodo cuando afirma lo siguiente:

Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλος ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους. (Kirk, Raven y Schofield, 1999, p. 282).

La guerra es el padre y el rey de todas las cosas; a unos los muestra como dioses, a otros como hombres; a unos hace esclavos y a los otros, hombres libres.

El fragmento se refiere al predominio del cambio, dinámico por definición, con la metáfora de la guerra, y se conecta con la reacción entre opuestos y la mayoría de las clases de cambio (Kirk, Raven y Schofield, 1999, p. 283).²

¹ Liddell y Scott (1968, p. 314): βία: no sólo refiere fuerza física, poder, sino también abarca una predisposición mental, fuerza, un acto de violencia en tragedia: ὕβρις τε βίη τε; βία τινός [contra el deseo de alguien, a pesar de él]; como adverbio, en sentido de inevitable, que no ofrece ninguna ayuda. En latín: *vis*, plural *vires*: fuerza vigor de los cuerpos (Valbuena, 1930, p. 921). Las citas de Esquilo corresponden a la edición de Page (1975). Las traducciones de las citas en griego me pertenecen.

² En el siglo XX volvemos a encontrar enunciados semejantes en Winston Churchill, quien ha dicho: “The story of the human race is War” (Cf. Tritle, 2014, p. 98).

Por su parte Tucídides, precisamente en *La Historia de la Guerra del Peloponeso*, reflexiona sobre las luchas civiles (στάσεις) en Córcira, las interpreta como consecuencias inmediatas de la Guerra del Peloponeso. Asimismo, se detiene a profundizar acerca de las consecuencias mediatas e inmediatas de la violencia extrema de la guerra: ὁδὲ πόλεμος ὑφελὼν τὴν εὐπορίαν τοῦκαθ' ἡμέραν βίαιος διδάσκαλος (3.82.2) [La guerra al quitar el buen pasar de la vida cotidiana (llega a ser) un maestro violento].³

La noción de magisterio violento se plasma en el hecho de que, efectivamente, la guerra y la violencia organizada yacen en el corazón de gran parte de la vida en el mundo clásico. Ya sea entre tribus o estados, interna o civil, o bien aquellas que suprimen rebeliones, la guerra devino una experiencia muy personal y las batallas fueron resueltas por encuentros cuerpo a cuerpo, violentos y sanguinarios para los participantes. James (2013, p. 91) afirma que la guerra tiene significaciones económicas, sociales y políticas y que, inexorablemente, el impacto sobre la población resulta devastador.

Vernant, (1990, p. 29) al identificar la utilización de varios términos tales como πόλεμος, ἔρις, νεῖκος para referirse a la violencia extrema, concluye que, en sus distintas manifestaciones, imbuje una concepción agonística de las relaciones sociales y de las fuerzas naturales, que aparece enraizada profundamente no solo con el carácter heroico de la épica, sino también en ciertas prácticas institucionales. Hay lazos entre la venganza privada y la guerra en el sentido propio del término. El estudioso comenta que Platón en *República* V, 470bc y en *Cartas* VI I, 3 22^a establece los dos tipos de conflictos: στάσις

³ Raaflaub (2014, p. 19) afirma que Tucídides 3, 81 describe en detalle y finaliza el penetrante análisis político de la primera *stasis* en la Guerra del Peloponeso. El historiador estableció una tipología o patología de la guerra civil que se ha replicado en distintas contiendas. Las citas de los textos de Tucídides siguen la edición que aparece en el Perseus Digital Library, Thucydides (1942).

y πόλεμος.⁴ La στάσις se produce entre οἰκεῖον y συγγενεῖς: vincula a los de la propia familia y los parientes del mismo origen, por tanto refiere a una lucha intestina. Πόλεμος se produce entre o contra lo ἄλλότριον y ὄθνεῖον [lo diferente y lo extranjero], en consecuencia, con el exterior de una sociedad. Asimismo, ὄθνεῖον significa un lazo de alianza entre dos familias.⁵ En la *Ilíada* vemos combates de embestidas frontales y de resistencia en cada ciudad. La voz de Esquilo ha diseñado, en su creación, el ideal de la polis democrática, como afirma Goldhill (2004, p. 84), y ha expresado, como ninguno, la confianza en el respeto, la justicia, las leyes al tiempo que la denuncia del riesgo tanto de la anarquía como de la tiranía. El final de las *Euménides* confirma estos enunciados:

τὰν δ' ἄπληστον κακῶν / μήποτ' ἐν πόλει στάσιν
τᾷδ' ἐπέυχομαι βρέμειν.
μηδὲ ποῦσα κόνις / μέλαν αἷμα πολιτᾶν (vv. 976-80)

Ruego que nunca brome en la ciudad **la guerra civil**,
siempre insaciable de crímenes,
y que el polvo no beba la negra sangre de ciudadanos, ...

Vernant (1990, pp. 29-31) agrega que otros pares de poderes opuestos existen íntimamente ligados, como el par mítico Ares y Afrodita, [guerra y amor]; y, luego, πόλεμος y φιλία [guerra y amistad]; νεῖκος y ἄρμονία [querrela y armonía]; ἔρις y ἔρωσ [discordia y amor]. La boda de Cadmo y Armonía comunica una reconciliación cósmica, por tanto este matrimonio ejemplifica que el amor y la guerra casi siempre

⁴ Στάσις es un término extraído del *corpus* hipocrático que significa la infección de un grano en la piel, y cuando llega a su madurez, estalla.

⁵ Eurípides lo emplea para referirse al estatus de Alcestis con la familia de su esposo. Para Vernant (1990, p. 30), el ὄθνεῖος es el opuesto al familiar. Cuando sucede la στάσις, la relación del οἶκος con la πόλις cambia, se ve alterada (Agamben, 2015, p. 19).

aparecen juntos, representando, todas ellas, imágenes de las rupturas y las uniones.⁶

En un sentido coincidente en ciertos aspectos, Michel Maffesoli, en sus *Essais sur la violence banale et fondatrice*, no duda en afirmar que la violencia es una constante antropológica y que las oposiciones se presentan no bien se estudia lo que él denomina la “polemologie”. Destaca que el par amigo/enemigo, según la versión semítica se halla expresada desde el “Génesis” en los hijos de Adán y Eva, Caín y Abel, que son hermanos enemigos, dualidad que se reencontrará en numerosas mitologías (Maffesoli, 2009, p. XI).

El mismo Vernant (1990, p. 30) señala que la guerra pertenece al sector público e implica una exclusiva prerrogativa del Estado.⁷ Los atenienses no entrenan para los ataques, como lo hacen los espartanos durante toda su vida. El choque de falanges hoplitas, la infantería pesada, muestra la disciplina y la medida del poder y la cohesión, la *dýnamis*, de las dos comunidades cívicas que confrontan entre sí. Los tratados de paz posteriores sólo ratifican el poder superior del κρατεῖν, de la maestría demostrada en el campo de batalla.⁸ El combate hoplita

⁶ Grimal (1981, pp. 222-223) sintetiza: “El nombre de Harmonía va también ligado a la abstracción que simboliza la *armonía*, la concordia, el equilibrio, etc. Esta Harmonía no posee mitos propiamente dichos”. Vernant (1990, p. 34): el matrimonio es para las muchachas lo que la guerra para los jóvenes. Ambas, para cada uno, marcan el cumplimiento de sus respectivas naturalezas tal como emergen de un estado en el cual cada uno se complementa en la naturaleza del otro.

⁷ Maquiavelo, en uno de los últimos escritos que dejara, reflexiona sobre la guerra y, sin llegar a la misma enunciación, da por sentado que la guerra es el modo que una sociedad tiene de defender su modo de vida. Así, afirma al comienzo de su tratado *El arte de la guerra* (2007) que, si todas las artes se organizan en una sociedad para el bien común, todas serían vanas **si no estuviese preparada su defensa**. Las buenas instituciones, sin ayuda militar, se desorganizan como las soberbias habitaciones de un palacio real si carecen de techo. Por su parte, el general Carl von Clausewitz en su tratado *Sobre la guerra* advierte que la guerra es una violencia en gran escala y en este sentido involucra a la sociedad (Clausewitz, 2001, p. 40).

⁸ Ἀδύνατον implica imposibilidad y, por tanto, la no cohesión. Aquiles despojado

trasluce una continuidad innegable con el mundo homérico; no obstante, este tipo de enfrentamiento democratizó y estatizó la guerra, porque marca la diferencia con la lucha de carros, que eran conducidos por sus ricos propietarios; de este modo, la contienda era próspera solo para unos pocos privilegiados. El hoplita se vuelve el reflejo del ciudadano. La falange (que requiere de disciplina y σωφροσύνη) manifiesta un concepto democrático: la igualdad, expresada en términos como ἰσότης, ὁμοιότης, ἰσηγορία, la libertad de palabra en la asamblea militar (un oxímoron) antes era una estructura de un grupo de élite que paulatinamente amplía la estructura inicial.

Brizzi (1997, pp. 15-36) comenta cómo Tucídides (III: 1) refiere, asimismo, la irrupción de la guerra contra la vida cotidiana de Ática y cómo aquella violencia hostiga la rutina.⁹ El estudioso afirma que los hombres que quieren ir al combate emplean las estratagemas del engaño y aprovechan de manera inteligente la situación del momento y los privilegios del poder sobre sus pueblos. Por otra parte –continúa– existe la contracara de estas conductas y esta se observa en la σωφροσύνη [autocontención] que emplea otro tipo de personas.¹⁰

de su γέρας, llevado a lo antiheroico por la injusticia de Agamenón, se enfrenta, bruscamente, a esa limitación tajante.

⁹ Este dolor por la pérdida de la paz y la tranquilidad diaria la vemos en *Caballeros* de Aristófanes, en *Troyanas* de Eurípides, donde las mujeres representan una metonimia del “nunca más” por las pérdidas definitivas, además de la ciudad humeante como fondo. Seguramente, el trasfondo histórico de la obra refiere a la isla de Melos, que rechazó la presión ateniense y que capituló después de una resistencia heroica (Raaflaub, 2014, p. 19). El discurso de Adrasto en *Suplicantes* de Eurípides (857 y ss.) refiere aquellos tiempos de paz.

¹⁰ La noción de una estratagema, entendida como un engaño deliberado iniciado por el comandante, está presente en la *Ilíada*, pero en una muy limitada manera, como puede ser el ingenioso caballo de Troya de Odiseo. La personificación del coraje, como con Aquiles, o de la astucia, como con Odiseo, importante para los tardíos generales, no era simplemente ganar gloria personal, sino, más valioso aún, contribuir con la lealtad y la moral de la armada. Las dos personalidades mencionadas señalan que la concepción de la guerra y el heroísmo que ella comporta no se observa monolítico

Resulta digno de atención descubrir que estas diversas virtudes asociadas desde temprano en la literatura occidental a la problemática de la guerra reaparecen, en la moderna teoría de la guerra así como en muchos aspectos satirizados o ironizados en obras de literaturas y tradiciones posteriores, en las que, en más de una oportunidad o bien se los satiriza o bien se los cuestiona. Tal el caso de un drama como *Troilo y Crésida* de William Shakespeare en que los valores bélicos se hallan puestos a prueba a través del cuestionamiento de los personajes mitológicos. En este sentido, Linda Charnes, al referirse al “drama problema” de Shakespeare sintetiza la manera cómo –de algún modo– cuestiona los valores heroicos que la tradición clásica había encarnado en los héroes troyanos:

Over the last thirty years the post structuralist project of “decentering” the humanist subject has made Troilus and Cressida less a “problem play” than a litmus test for measuring Shakespeare’s own skepticism about the ideological investments that constitute subjectivity. The play’s de-idealizing discourse gave critics a nice jump start on their critiques: no other play in the corpus more relentlessly deconstructs its “own ideological apparatuses”, exposing the traffic in women, the cultural logic of the commodity fetish, the reification of social values, and the diseases and wastefulness of war (Charnes, 2006, p. 303).

Si el mundo isabelino desmitologizó y desacralizó los valores heroicos, para el mundo griego –esto sí lo retomará von Clausewitz (2001) en otros términos– el arte de la guerra supone una *metis*, se

en el mundo griego. Efectivamente, aquellos que quieren la guerra, admiran a Aquiles (17), lo consideran modelo, pero, a su vez, se comportan como Odiseo. Ellos hablan de δόλος, μηχανή, τέχνη, κέρδος [el engaño y el artificio, la técnica y el lucro]. Luego ejercen el influjo de la πειθώ [persuasión] y también la ἀπατή [la astucia]. De hecho, para el juicio de las armas de Aquiles, venció Odiseo con su astucia por sobre el coraje de Áyax. A pesar de todo, la μῆτις [inteligencia] ha ocupado una posición dominante en los poemas homéricos.

impone una serie de protocolos que el guerrero debería respetar. El ideal del combate finaliza con el colapso de uno de los dos contrincantes. Perseguir al enemigo en fuga sería cometer un acto de ὕβρις, un exceso imperdonable. Los sentimientos como Μένος y λύσσα [furia y locura], comportan dos estados individuales, dos éticas nuevas que se imponen en el sentido del mundo griego,¹¹ afirma Brizzi (1997, p. 26).

Se va entramando entonces, una serie de conductas que dan forma a los enfrentamientos bélicos y activan disyuntivas y conflictos de orden ético entre los contendientes. Efectivamente, la polaridad φιλία - ἐχθρά supone la diferencia –para el hombre griego– entre ser civilizado o incivilizado, en estar dentro de los muros de la ciudad o fuera de ella, entre tener ley o carecer de ellas. El segundo término de la oposición –ἐχθρά– implica una violación de φιλία, desvincula a los seres humanos de todo contexto, que se corrobora cuando se produce la ruptura del individuo con la sociedad, o bien entre ciudades o pueblos. Ἐχθρός alude a las relaciones personales, individuales, mientras πολέμιος a los enemigos de guerra. Δόλος, interpretado como engaño o traición, consiste en una forma de actividad subversiva, permite que el hombre inferior pueda llegar a prevalecer por sobre uno que ostenta ser superior (Buxton, 1984, pp. 63-64). Este procedimiento de argucia y habilidad se ve en las últimas tragedias de Sófocles y en Eurípides como *Medea* y *Helena*, por dar algunos ejemplos.

Con el enfoque centrado en el mundo griego, Belfiore (2000, p. xvi) sostiene que en las tragedias se tergiversa o se quebranta la dicotomía φίλος - ἐχθρός y la máxima que resume la ética homérica que se sustentaba, precisamente, en la sentencia “amar a los amigos, odiar a los enemigos”, como una variante de la ley del talión (Blundell, 1991). En suma, se interrumpen los códigos de la reciprocidad, como afirma Seaford (1994). Esa relación enfermiza o anormal desencadena

¹¹ En la *Ilíada* XXI vemos esas persecuciones fuera de los códigos de las guerras heroicas, ejemplos de μένος como poder, coraje, fuerza y λύσσα como expresión de locura y rabia, antecedentes genuinos de los genocidios (Saravia, 2018, pp. 281-303).

el efecto trágico en las obras, entre ellos el suicidio, como una de las expresiones supremas de violencia que, según Garrison no comporta tan solo una conducta emocional tremenda sino que convoca diversas razones para quitarse la vida violentamente entre las que destaca las ideas de vergüenza, honor y otras motivaciones de índole ético (Garrison, 1995, p. 3).

Además, la terna ἔρις, βία y ὕβρις [discordia, violencia e injuria o ultraje] establece un eje medular que activa otras definiciones como αἰδώς [vergüenza] y τιμή [honor] y, correlativamente, aquellos otros conceptos como εὐκλεία [buena reputación], y τλημοσύνη [resistencia].

Para Romilly (2006, p. 116) ser civilizado requiere resistir contra la violencia en aras de la *homonoia*, “concordia” que ha quedado identificada por Aristóteles como una φιλία política (EN 1167^a22-b3). La autora sostiene que Grecia se define por oposición a la violencia, que implica enemistad entre las ciudades y origina la guerra civil o *stasis*.¹² No obstante, la civilización griega ha vivido sobre el trasfondo de enfrentamientos bélicos, cuya representación ha sido plasmada tanto en la épica como en la tragedia y la comedia. Y nos ha enseñado, en esas representaciones literarias y artísticas que la “guerra se reviste de múltiples formas” que pueden observarse en los textos.

La violencia y la guerra pueden ser “excitantes, tóxicas e incluso adictivas” (Rawlings, 2013, p. 4) pero también constituyen un motivo de argumentación crítica en el seno de los textos. Actitudes semejantes pueden observarse a partir de una óptica comparatista, cuando el lector recorre los escritos provenientes de contextos genéricos, geo-

¹² Varios críticos han estudiado estos conceptos. Por ejemplo Fergusson (1989) ofrece un panorama histórico acerca del progreso moral en el mundo griego. Rade-maker (2005) afirma que vivir de acuerdo con la ética es gozar de ἐλευθερία [libertad], el poder de la racionalidad con discusión, es decir, σωφροσύνη, por medio de las cuales se alcanza la sabiduría, considerada como μῆτις y σοφία, y el control de las emociones y los deseos.

gráficos e históricos diversos en las literaturas antiguas y modernas. Por todas estas razones, las sociedades se empeñan en cultivar las amistades más que el conflicto, que atrae el odio y la violencia a los enemigos, pero como Aristóteles afirma (*Poética* 1453b15-22), las mejores tramas trágicas –y estas como reflejos de sus épocas y sociedades– llegan a ser aquellas que se desarrollan entre φίλοι. En este sentido, aunque distante de los códigos éticos vigentes en la guerra del mundo griego clásico, un autor como Tim O’Brien, veterano de la guerra de Vietnam, retoma algunos de estos conceptos en varios de sus relatos (O’Brien, 2009, 2011, 2012) y, aún más cercano a estas consideraciones, Jonathan Shay, psiquiatra de los soldados de la Guerra de Vietnam, elabora el trabajo de tipificar los traumas de los excombatientes en base a la *Ilíada*, secundado por el profesor de literatura clásica Gregory Nagy. Shay expone “las experiencias catastróficas de la guerra sobre la psiquis y el cuerpo de los combatientes” (Shay, 1994, p. xiii). En sus páginas, él compara las experiencias reales, concretas e intransferibles de los militares con aquellas de la épica, sin pretender calcar ni trasponer las situaciones. El autor enfoca el “profundo dolor y los deseos de suicidio que se adueñan de Aquiles ante la muerte de Patroclo” (Shay, 1994, xxi), al tiempo que el héroe expresa la necesidad de cometer atrocidades porque se siente muerto. Esta equivalencia entre ambas vivencias traumáticas, la histórica y la literaria, permite decodificar e interpretar la deshumanización de muchos de los pacientes del psiquiatra, sobrevivientes de la conflagración entre Estados Unidos de Norteamérica y Vietnam.

A propósito de las muertes en la época clásica, Sommerstein (2010, p. 40) explica que, en efecto, se instauró un cliché cuando se señala, en relación a las conductas violentas, especialmente si se trata de los homicidios y agonías furibundas, que no han sido representadas en el escenario de la tragedia griega. El estudioso rebate que estas escenas son plausibles de realizarse verbalmente por medio de los ‘discursos

de mensajero’, o bien, por otras formas narrativas que no limitan la intensidad de los horrores descriptos.¹³

Con el fin de presentar una coherente, aunque breve, discusión del mundo necesariamente complicado que inauguran las disyuntivas comentadas, se vuelve imperativo la observación del interrogante trágico: πῶς ζῆν χρῆν [cómo es necesario vivir], la indagación en la vida ética de los héroes (Garrison, 1995, p. 1), concentradas en ἀρετή, τιμή y κλέος [virtud, honra y gloria].¹⁴

Si regresamos –una vez más– al trabajo de Vernant (1990, p. 43), el estudioso resulta claro a la hora de señalar que la guerra no significa el desconocimiento absoluto de los mandatos o normas, es decir, no se trata de anomia. Imbert (1992, p. 219) define anomia como una conducta insensata de rebeldía, rayana en la locura, como una forma blanda de autonomía lograda mediante la evasión, el prescindir del entorno.

En los funerales de Aquiles esbozados en *Filoctetes* (v. 359), los guerreros mantienen los valores de la civilización, cuando respetan los ritos funerarios; asimismo, los sacrificios a los dioses tampoco se desdibujan en el estrago belicoso. Los contendientes griegos no se transforman durante la refriega en sub-humanos, sino en héroes; este comportamiento, de respeto a las costumbres, permite la continuidad y la memoria de la vida cívica. Especialmente el lenguaje religioso que, a pesar de todos los estragos, sobrevive en las sociedades atacadas, junto con las tradiciones –estas más universales–, mantienen la coherencia interna de los pueblos. Asimismo, la guerra conserva sus horarios para la alimentación compartida o comensalía y el amor. Homero

¹³ Si tenemos en cuenta los *speech acts*, la mención del hecho lo constituye en sí mismo. Por ejemplo, la confesión de Antígona, en la obra homónima, cuando afirma que ella realizó el funeral simbólico de Polinices. Sus palabras otorgan validez y entidad al hecho una vez más.

¹⁴ Asimismo Agamben (2015, p. 19) formula la diferencia entre ζῆν [vivir] y εὖ ζῆν, no alude solo a “vivir bien” sino vivir en una comunidad con un modo de vida políticamente calificado.

relata una y otra vez que los héroes se retiran del campo de batalla y se ocupan de su integridad, es decir, por sus vidas y la vida de los otros.

Una vez más el respeto a ciertos códigos que separan al hombre de lo pre-civilizado nos remite a indagaciones que la literatura posterior ha retomado. Sus ecos los encontramos expresados en los más diversos registros genéricos y discursivos. En este sentido, Ariel Colonomos afirma que “un número importante de trabajos de las ciencias sociales se consagran al estudio de la racionalidad del acto belicoso” (2011, p. 568); sin embargo y pese al relativo optimismo expresado por los pueblos helenos, abundante literatura –fundamentalmente la que sucede a la Primera Guerra Mundial– va a subrayar el carácter subhumano de las acciones de los hombres, cuando estas se ven sometidas al estado de guerra. Así, por ejemplo, Tim O’Brien, a quien ya mencionamos, en *Cómo contar una auténtica historia de guerra*, representa el descenso a lo pre-humano por los camaradas de un soldado muerto. Su compañero de armas, sin racionalidad, la emprende contra un búfalo de agua vietnamita en un arranque de ira que recuerda, como dirá el narrador, una ira desmedida contra el sinsentido de una muerte (O’Brien, 2012, p. 68).

La ruptura intestinal confluye en una στάσις.¹⁵ Justamente la guerra se desenvuelve en un contexto de normas aceptado por todos los griegos, y estas reglas no derivan de la ley, no existe un orden jurídico en medio de la conflagración, pero sí se encuentra una herramienta a partir de las costumbres, los valores y las creencias. Estas últimas, colectivas, otorgan la unidad del mundo griego. Las guerras contra los persas han predispuesto a las ciudades griegas para confiar en la supremacía ateniense y vislumbrar cierta unidad panhelénica. También Brizzi (1997, pp. 27-28, 32) interpreta que, a través de las diversas y reiteradas batallas y de las competiciones, el conglomerado social adquirió consciencia de su unidad.

¹⁵ Agamben (2015, p. 22) explica que el lugar político se transporta al interior del hogar y el lugar familiar se exterioriza en una facción.

Tritle (2013, p. 285) apunta que la fiereza y la brutalidad en la zona de muerte de una batalla no tienen límites. Desde los poemas de Homero, la realidad del ataque implicó amputaciones traumáticas y heridas demoledoras que han sido muy estudiadas. Maratón constituye un caso: los griegos golpearon a los persas desde el campo de batalla, los atenienses victoriosos los persiguieron hasta las naves y, en el mar, el choque no fue menos perverso. Uno de los ejemplos más conocidos se descubre en el incidente de Cynegirus, el hermano de Esquilo, que peleó por la posesión de una nave persa y, en medio del fuego, fue mortalmente herido y, como consecuencia, sufrió la amputación de una mano con un hacha persa (Heródoto 6.113). El crítico agrega (287) que, si bien es cierto que la muerte en la batalla acosa como una realidad constante, la ansiedad ante el riesgo de ser herido o mutilado no se torna más llevadero.

Dejar a los muertos abandonados, mutilados y desnudarlos en el campo de batalla constituye un acto de humillación, por ejemplo la mutilación de Patroclo (XVI.125-6) y el caso de Aquiles contra Héctor (XXII.367-71). Las luchas en Termópilas (480 a.C.) y en Delium (424 a.C.) dejaron a cientos de ciudadanos muertos, insepultos, como acusa *Antígona* de Sófocles y obras de Eurípides como *Suplicantes* y *Fenicias* entre otras.¹⁶ No obstante, está atestiguado que no siempre se efectúa ese despojo.¹⁷

Si el heroísmo del defensor fue muy elogiado, del mismo modo, el coraje de los soldados durante un asalto fue altamente reconocido. Generalmente no se menciona quién fue el primero en subir las murallas en el asalto final, salvo en el caso de Capaneo que fue especialmente descrito en la *Párodos* de *Antígona* de Sófocles como una tempestad (127-140, especialmente 131) y que fue calcinado por el rayo de Zeus,

¹⁶ Un *leitmotiv* apropiado al tema es la recurrencia del verbo *λωβάομαι* “mutilar, arruinar” en *Antígona* (54, 750 y 1074 con el sustantivo derivado).

¹⁷ Cuando Jenofonte relata la guerra civil ateniense de 403 a.C., reporta que después de la batalla en el Pireo, los demócratas atenienses no desnudaron los cuerpos de los oligárquicos caídos (*Helénicas* 2.4.19).

como también en *Suplicantes* de Eurípides (729) y *Fenicias* (1180), como el símbolo de *hýbris* en su quintaesencia.

Shibley (1995, p. 9) afirma que no todas las sociedades humanas, ni tampoco todas las sociedades de animales son inherentemente violentas, o al menos no todo el tiempo. Lo que hace que los gobiernos vayan a la guerra no es solo apetencia de poder sino el deseo de incrementar bienes materiales y también resarcirse de libertad. De tal modo, una comunidad no decide casi nunca una guerra, sino sus gobiernos. Por su parte, Cohen (1995) otorga un panorama exhaustivo sobre los criterios de libertad en la ciudad de Atenas y concluye que, en una cultura agonística como la griega, el conflicto no exhibe una disfunción patológica sino una estructura vertebrada de la vida social que llega a ser, en efecto, un modo de vida.

Aristóteles clasificó la guerra como una actividad adquisitiva κτητική. Sin duda, en ella, el vencedor quiere el dominio, no el exterminio del enemigo, porque si los vencidos permanecen en sus quehaceres y oficios, habrán de tributar al vencedor. Por tanto, la guerra se vuelve una actividad esencialmente económica (Shibley, 1995, p. 10 y también Vernant, 1990, p. 38).

Ya en el mundo moderno Carl von Clausewitz (2001), en su tratado póstumo sobre la guerra, aporta una visión diferente, pues define la guerra como “duelo a gran escala” y considera que conviene pensarla como lucha, en la que cada uno busca, por la fuerza física, el sometimiento del otro a su voluntad. Independientemente de los motivos que pongan en marcha la acción bélica, una vez desatada, el primer objetivo aspira a vencer al adversario y de ese modo tornarlo incapaz de una nueva resistencia. La guerra configura, entonces, para el militar prusiano, un acto de violencia que busca obligar al adversario a cumplir nuestra voluntad. Este general se muestra convencido de que subsiste un error al creer que se puede desarmar al enemigo sin derramar sangre y, según su juicio de estrategia, los errores en cuestiones peligrosas como la guerra resultan fatales.

Desde el ángulo de observación que expone Shipley, la victoria y los sobrevivientes se presentan como bienes incuestionables. Más adelante, Shipley (1995, p. 14) se plantea cuáles llegan a ser los objetivos de los líderes y cuáles los propósitos de los soldados en una guerra griega. La finalidad permanente del conflicto bélico consiste en la coerción del enemigo, atarlo, imposibilitarlo en todos sus deseos. Con esta postura, von Clausewitz (2001) manifiesta, como lo hemos anticipado, una admirable coincidencia. Destruir al rival no conviene; la aniquilación, cuando se produjo, se hubo efectuado solo rara e inusualmente. Los vencedores dejan ex profeso que los caídos sobrevivan para que les paguen impuestos. Podría resumirse que el objeto de la guerra consiste en desplazar al grupo dominante en una ciudad disidente.

Corsi y Peyrú (2003, p. 21) proporcionan una óptica interesante del tema al establecer la diferencia entre violencia y agresividad, como dos sustantivos que no deben ser considerados como sinónimos. En este sentido, la violencia existe como un patrimonio indeseable de la humanidad. Por lo tanto, las fuerzas de la naturaleza no pueden llamarse violentas simplemente porque no son humanas. Cuando decimos que una tormenta es violenta, en realidad representamos una personificación metafórica. La agresividad sirve a la supervivencia y deviene una tendencia natural; el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza. Esencialmente humana, la violencia arrastra lo humano hacia lo inhumano, y esto depende de condicionamientos sociales y culturales. De allí que, mientras la agresividad resulta inevitable, la violencia sí podría evitarse.

Un punto de vista opuesto justifica Hérítier (2003, p. 399) quien afirma que, cuando se presenta la violencia como natural y consustancial al hombre, se hace por analogía con el mundo animal. La dominación del cuerpo del otro (violaciones, tortura) o del territorio del otro, por la fuerza, tiene como corolario el sentimiento de impotencia, ya sea para hacer respetar su cuerpo, su territorio y, también, su pensamiento.

La necesidad de proteger no es sólo una expresión de una emoción altruista igualitaria, se expresa en el modelo jerárquico de padre-hijo. Este sentido de protección se transforma en la intimación de controlar y de dominar para generar un sentimiento de opresión y de revuelta. El escalafón se origina como el poder del fuerte (los padres) sobre el débil (el niño). Esta misma estructura se repite en el plano social, por ejemplo, en el anhelo de confianza y de seguridad (Héritier, 2003, p. 408) y la valoración de los afectos.

El fanático demanda, imperiosamente, certidumbres absolutas: no admite para sí mismo ni dudas ni ambigüedades ni angustia (Héritier, 2003, p. 413). La guerra santa suscita entonces entusiasmos delirantes. El siglo XX ha exhibido aquellos feroces dogmatismos y fundamentalismos recalcitrantes como la otra cara de las libertades cívicas nunca antes alcanzadas en la historia. En este sentido, en el asiento “Guerra religiosa” del *Dictionnaire de la violence* dirigido por Michela Marzano (2011), Pierre de Charentenay reflexiona acerca de la necesidad de interrogar a las religiones en la “aceptación de la diversidad” (596). Admite que hasta poco tiempo atrás las religiones y las corrientes seculares fueron en la misma dirección en su rechazo de la alteridad. En el breve asiento, el presbítero jesuita repasa la intolerancia que caracterizó al catolicismo medieval sin dejar de lado la contrapartida de las “actas para abolir la diversidad de opinión” promulgadas en el siglo XVI por los protestantismos históricos, entre los cuales focaliza el sistema de delación y espionaje impuesto por Enrique VIII tras su separación del Papado en 1534 (597). Lamentablemente, como lo testimonia el autor, la violencia interreligiosa suele reaparecer, pese a las reiteradas tentativas de paz. Por ejemplo, en Nigeria, las llamas de la violencia religiosa “sacuden episódicamente al país, las más recientes dejaron un total de 700 muertos en julio de 2009 en los Estados del Norte”, en un enfrentamiento entre la secta musulmana “Bokko Haram” (literalmente: Bokko, educación occidental; Haram, aquello que es ilícito,

prohibido “se manifestó contra los valores y el sistema educativo occidental” (Charentenay, 2011, p. 599).

Muchas veces se advierte una lógica de la intolerancia (Héritier, 2003, p. 414). En el fondo, desde esta posición, yace el mandato de negar al otro como verdaderamente humano. Los no-otros subsisten hoy sobre las franjas, como hacía Heródoto, que ubicaba más allá de los bárbaros, en los círculos concéntricos de poblaciones quiméricas donde la forma humana no aparece más que parcialmente (415). Con formas anatómicas bizarras, por su manera de hablar y privados de nombres individuales, aquellos se confunden con los animales (416).

Héritier añade que la sola lógica de la diferencia no debería entranar de manera automática ni la jerarquía, ni la ansiedad del odio, ni la violencia, ni la explotación. La educación debería esmerarse hacia la tolerancia que raramente se propone y se asimila muy poco. Al objetivarla, se hace evidente la necesidad de tomar conciencia de la existencia de los resortes profundos de la matriz de la intransigencia.

Aristóteles en *Política* afirma que los pueblos resisten todo, salvo la indignidad. Es más, los griegos acuñaron el término *estigma* para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba.¹⁸

¹⁸ Ξτυγέω: odiar, abominar, aborrecer, detestar, más fuerte que μισέω. La desinencia -μα hace a la palabra más abstracta. Cf. Pianacci (2008, p. 60): “La abominación del cuerpo -las distintas deformidades físicas- pertenecen al primer tipo de estigmas; luego los defectos del carácter del individuo que se perciben como falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas, deshonestidad, y por último, existen los estigmas tribales de la raza, la nación y la religión, susceptibles de ser transmitidos por herencia y contaminar por igual a todos los miembros de una familia.” Long (1968, p. 38) afirma que los nombres terminados en -μα denotan acciones violentas, por ejemplo: οἶστρημα aguijón, la picadura de un tábano, χάραγμα mordedura o bien inscripción, ἄμυγμα una rasgadura, un tironeo, δῆγμα una mordida, πλῆγμα golpe; propios del teatro de Sófocles. En estos términos el sonido gutural adhiere crudeza al sentido violento. Existe además un segundo grupo de palabras con sufijo -μα que refieren al área del pensamiento, por ejemplo φρόνημα “espíritu, pensamiento, propósito”, εὑρημα “un descubrimiento, una invención”.

Tompkins (2013, pp. 535-536) afirma que la *Ilíada* no solo ha llegado a ser famosa como un poema sobre una guerra sino también como un retrato de conflictos interpersonales. Para ilustrarlo, el estudioso alude a la querrela entre Agamenón y Aquiles (I), lleno de referencias al honor y la vergüenza. Cuando el Atrida humilla a Aquiles tomando a Briseida, el premio de la guerra, el estratega pierde el respeto del héroe, quien no sólo despreciará su autoridad, sino también, la razón de ser de la guerra misma, que se había producido por el robo de la cuñada del propio Agamenón, Helena. En suma, el jefe de la armada griega legítima, con su hecho, lo que antes hizo Paris y suscitó la reacción griega en venganza (Konstan, 2014, p. 3).

Palaima y Tritle (2013, p. 733) expresan que, si bien las primeras líneas de la *Ilíada* hablan sobre la “cólera funesta de Aquiles”, al atisbarse el final de la obra, la escena de Príamo muestra el lado más noble de Aquiles que asoma después del proverbial arrebató colérico que ocasionó tantas muertes. El vuelco formidable hacia la comprensión por los sentimientos del anciano padre –aunque preparada provisoriamente por todo un universo– señala una apertura en la percepción de los demás. Llama la atención comprobar que semejantes sentimientos halla Jonathan Shay en los combatientes de Vietnam y destaca que, como Aquiles, no pueden reponerse del trauma de la guerra si no son valorados por sus superiores (Shay, 1994, p. 17).

Palaima y Tritle (2013, p. 727) concluyen con una verdad triste y, a la vez, certera, la evidencia de que los seres humanos en la cultura occidental han contado historias sobre la guerra por más de 3000 años en tradiciones orales y escritas desde la épica homérica; no obstante, los hombres, aunque fueron advertidos por estas noticias de las historias relatadas, han muerto desde entonces como víctimas miserables.

Acaso la palabra más empleada en tragedia sea *μίασμα* “polución, mancha”. Ocurre cuando alguien no se comporta como socialmente se espera, de acuerdo con lo dicho. Es un término complejo, metafísico, no moral que abarca actividades desde los sueños hasta el asesinato (Garrison, 1995, p. 11).

El complejo entramado de los vínculos en las relaciones humanas, representado en el mito, se vuelve la manera en que los griegos contextualizaron sus conflictos. Por medio de los variados relatos, ellos explicitaron las razones por las cuales se produce la quiebra del entramado social en determinadas circunstancias. Asimismo, el pueblo griego, a posteriori de las representaciones artísticas, se manifiesta, en su conducta, a favor de la deliberación acerca de los problemas acuciantes que ocasiona la violencia en el marco histórico-social respectivo que, como señalamos, muchos de los textos evidencian. Los ciudadanos del siglo V a.C y el público posterior, por medio de este contacto accesible, asimilan las consecuencias de tal estabilidad de violencia que es observada tanto antiguamente como también en diversas realidades de épocas posteriores. Los artistas que exponen el dolor, que producen las situaciones de quebrantos físicos, intelectuales o emotivos, en sus múltiples facetas, y que abarcan un marco muy amplio de trastornos, requieren, sin duda, la atención en el enfoque.

La *performance* dramática del dilema conceptual “amigo-enemigo” alumbra las condiciones histórico-sociales que vivían en aquel momento los ciudadanos, como también la carencia de libertad, discreción y sabiduría expone faltas cruciales en las conductas que deciden tomar el camino de la violencia como el suicidio trágico. Esta última medida, entonces, no es sólo una respuesta emocional. El relato de los suicidios en batalla, como muchos otros suicidios en Grecia, tiene lugar porque las víctimas resuelven recobrar el honor perdido y restaurar el equilibrio en la sociedad.

Ciertamente, si hay un tema que continúa incrementando el interés en el presente y provoca debates tanto en la filosofía y el arte como en las ciencias humanas y sociales es el de la violencia (Marzano, 2011, p. vii). Las puertas de acceso a la cuestión de los diferentes modos de violencia y de su expresión más desmedida –la guerra– llegan a ser múltiples.¹⁹ Sa-

¹⁹ Entre otros autores que han teorizado el tema podríamos citar a Simone Weil

rah Cole, extracta las variadas y, muchas veces, contrapuestas posiciones teóricas sobre la problemática de la representación de la violencia y de la guerra –como su manifestación extrema–, y categoriza las reacciones estéticas frente a estas situaciones furibundas en dos visiones abarcadoras, que suponen lentes diversas y antitéticas, aun cuando en varios textos literarios aparecen como complementarias. La estudiosa denomina estos modos de enfoque como lentes encantadas y lentes desencantadas. Mientras la última ve en la violencia un signo total de pérdida y desintegración, la lente encantada la contempla como un reactivo de “poder transformador y regenerativo” (Cole, 2009, p. 1633).

El siglo XX, signado por dos guerras mundiales y múltiples guerras “satelitales” producto de la llamada Guerra Fría, ha exacerbado la necesidad de reflexionar sobre la violencia exorbitante de la guerra y sus modos de representación. El atentado de las Torres Gemelas de Manhattan (2001) avivó debates teóricos acerca de la universalidad de la violencia y la urgencia de estudiar sus expresiones en las literaturas de diversas épocas. Prueba de esta situación llega a ser la creciente bibliografía sobre el tema y la multiplicación de encuentros académicos que se suceden.

Nuestra perspectiva concibe el comparatismo en forma transnacional, considerándolo como un diálogo de culturas, sin un ordenamiento jerárquico que privilegie unas sobre otras, y extiende sus prácticas hacia los campos de la filosofía y la sociología de la cultura (Eoyang, 2012, p. 49).

Donald Bain escribía en 1944, en medio de la contienda bélica que afectaba al continente europeo y a gran parte del mundo: “We are in our haste and can only see the small components of the scene: we cannot tell what incidents will focus on the final screen” (Bain, 1944, p. 150). Las palabras del estudioso coinciden, a la distancia, con las del mensajero en *Suplicantes* de Eurípides (650-730), cuando

(1961), Hanna Arendt (2003 [1963]), Elaine Scarry (1985), René Girard (1995), George Bataille (2010), Ives Michaud (2012 [1986], Giorgio Agamben (2015).

aquel manifiesta su activa pericia en la acometida, además de su intervención como testigo en el ataque contra Tebas; a lo cual Teseo, el monarca, rebate taxativamente y aduce que aquel hombre carece, al menos, de objetividad. Una apreciación coincidente manifestaba Elizabeth Bowen cuando, en 1942, se refería a la necesidad de postergar la escritura de novelas hasta la finalización del conflicto porque “when today has come yesterday, it will be integrated” (Bowen, 1942, p. 26).

Ambas reflexiones dan cuenta de una doble dificultad que presenta la escritura/literatura de guerra: la infabilidad de la experiencia traumática con su consiguiente necesidad de dejar pasar un tiempo que posibilite la integración de las experiencias y, además, el cuestionamiento del concepto de “representación”.

El año 2009 la prestigiosa PMLA, órgano de difusión de los tópicos que ocupan a la Modern Language Association tituló su número de octubre: “War”. Conocidos analistas y críticos literarios debatieron acerca de la necesidad o no de contextualizar la representación de la guerra (Jameson, 2009), así como de emprender un estudio comparado de sus representaciones, lo cual permite estudiar de qué modo las variaciones contextuales (temporales, geográficas y técnicas) suponen cambios sólo superficiales de las diversas expresiones de violencia que tuvieron lugar en períodos históricos disímiles y en espacios y culturas distanciados, sobre una matriz más o menos constante desde la antigüedad greco-romana hasta las últimas décadas. La publicación dio lugar a múltiples y encendidos debates que generaron corrientes opuestas y aún contradictorias en el abordaje del tema y que oscilan entre quienes abogan por la necesidad de contextualizar (Jameson, 2009) y quienes prohíjan prácticas que dialogan con las posiciones “presentistas” y las “anacrónicas” (Warren, 2017, pp. 709-727).

En estos ensayos mostramos el hilo vertebral profundo y permanente en las representaciones que la violencia ofrece a través de la historia de la literatura, expresada en situaciones de guerra, suicidios y otros ejemplos de quebrantos. El valor de lo trans-histórico en el

motivo de la beligerancia consiste en la posibilidad de ponderar, con el más cuidado equilibrio, la persistencia de ciertas representaciones, aun cuando el carácter de cada conflicto sea diferente.

Por un lado, nos abocamos a las conflictivas relaciones entre experiencia bélica y su expresión y, a partir de esas desviaciones y tensiones, definimos las particularidades y estereotipos que aquella representación ha revestido a lo largo de la historia de la literatura, sin descuidar las variaciones que la diacronía y la geografía imponen en las elecciones genéricas e ideológicas de la representación. Nuestra premisa se basa, conforme a los estudios de McLoughlin (2009), en que las versiones de la violencia, en sus devastadores sesgos, siempre se hallan terciadas por el autor en el sentido en que existe un hiato (intersticio o abismo), entre aquella experiencia y la representación posterior o auto-ficcionalidad de los desastres de la guerra y el ejercicio de la violencia sistemática.

De este modo, y de acuerdo con los más recientes enfoques, nuestra perspectiva evita los límites de las literaturas nacionales y sus propios contextos, para explorar las problemáticas de los diversos rostros de la violencia y sus representaciones, desde una óptica transnacional (Winter, 2006) que no desconoce, de ningún modo, la vinculación de la historia con la vida literaria, esa relación tentacular de la que habla Said (1983), la interpenetración del discurso literario y no-literario, la circulación de palabras, creencias y emociones entre la vida personal, la pública, y la serpentina de pasos que se dan entre el poder y sus efectos.

Sea de modo difuso o espectacular, la violencia llega a ser omnipresente en la historia de la humanidad (Freppat, 2000, p. 13): ya sea de golpes y agresiones que amenazan la integridad física de los individuos (desde lo verbal del insulto hasta la muerte), de los levantamientos armados, de atentados contra la integridad humana (discriminación, injusticias, torturas) hasta llegar a la expresión descomunal de la guerra y el impacto consecuente en las sociedades, no sólo de su

época sino también en las posteriores. Entre estos modos de rupturas, tampoco olvidamos el suicidio como una de sus expresiones supremas. El silencio en los personajes abarcaría ese campo simbólico de lo intransferible, inefable que aproxima a lo sublime, en términos de la filosofía de Kant.

Por último –y no menos importante– el dolor que produce la violencia en sus múltiples facetas abarca un marco muy amplio de emociones que requieren, a su vez, la atención en el enfoque. Los personajes femeninos padecen la amargura inenarrable por las muertes de sus hombres. La pena, el terror, el amor, los deseos, incluso el peso de la cobardía, todas estas vicisitudes resultan intangibles; sin embargo, adquieren peso específico en cada una de las obras abordadas.

En síntesis, el hilo conductor de las investigaciones ha buscado, sin duda, la razón de ser de la violencia en sus variadas expresiones. Hartog (2005) esquematiza los mecanismos de la tiranía para perpetuarse en el poder, los que se basan en la destrucción sistemática de la oposición. La violencia se origina por a) una tiranía en el gobierno, b) como violencia de género, c) por opiniones divergentes; d) por injusticia. Enfocamos nuestras investigaciones desde estos ángulos de observación, especialmente en la ruptura de los códigos de la reciprocidad, como las fracturas individuales y sociales, los destierros y la marginalidad, los suicidios, los nombres diversos de las fronteras avasalladas, ya sea físicas o metafísicas, políticas, culturales o morales. En todo caso, todas ellas corresponden a creaciones humanas y, por lo tanto, dinámicas (Seidensticher, 2006, p. vi). Advertimos con satisfacción que hemos sido pioneras en una temática que se ha propalado en numerosos artículos, libros y foros de discusión en el país.

Tanto el siglo de Pericles como el siglo XX han sido signados por los conflictos bélicos. En el primero tuvieron lugar las guerras médicas contra los persas y la del Peloponeso entre Esparta y Atenas; y, en el siglo XX, estallaron los dos enfrentamientos más inconcebibles que haya vivido alguna vez la humanidad, tanto es así que los muertos

superan en número a todas las beligerancias anteriores. A pesar de la distancia en siglos, las consecuencias de las rupturas y crisis sociales resultan equiparables entre ambos fenómenos. Como un modo de enfocar al hombre de todos los tiempos, analizamos una amplia gama de diversas expresiones de violencia y sus consecuencias en la literatura, rasgo uniforme de las manifestaciones estéticas estudiadas. Reunimos y ponemos en diálogo puntos de vista críticos sobre textos literarios de diferentes épocas que permiten sombrear las múltiples y, por momentos, disonantes visiones sinfónicas con que ha sido abordada la problemática de la guerra.

Hemos intentado responder las siguientes indagaciones: si es posible unificar, bajo un mismo concepto, violencias tan radicales y decisivas para la humanidad como el testimonio que ofrecen las reyertas míticas de la Antigüedad y la Segunda Guerra Mundial. Por consiguiente, consideramos qué modos de representar la violencia eligen los poetas y si la literatura instaura una mimesis cabal acorde con este tipo de experiencias.

María Inés Saravia considera los dos rostros de la guerra que marcaron la épica homérica: el heroísmo masculino dinámico, estrepitoso de los enfrentamientos bélicos, representado a escala en la carrera deportiva del joven hijo de Agamenón y, con la misma tenacidad, el heroísmo femenino de resistencia y verdad, estático y solitario de Electra, con rasgos semejantes a las manifestaciones femeninas épicas. La conjunción de δόλος [engaño] y dolor por el hermano ‘muerto’, interpretados en diversos planos ficcionales –la competición y la urna–, ahonda el grado de violencia en el que viven los personajes, especialmente los femeninos.

Graciela Hamamé también intensifica una lectura crítica al interior de los textos de la tragedia griega, al analizar el tratamiento del espacio y los conflictos que aquellos delimitan en *Suplicantes* de Eurípides y su correlato con las perspectivas que la obra expone en torno a la violencia de guerra y sus consecuencias, con ejemplos devastadores,

como el reclamo de los cadáveres y la repatriación, además del suicidio de Evadne sobre la pira de Capaneo. La tragedia de Eurípides presenta debates interesantes sobre la oportunidad y el sentido de los enfrentamientos bélicos y la alternativa que la democracia suscita. Los valores encarnados en las leyes panhelénicas como el desamparo de los débiles, la acción pública y la conciencia privada en vistas a la guerra y sus consecuencias –siempre nefastas–, son cuestionadas y resignificadas a partir del juego de correspondencias que se establecen entre los diversos espacios diseñados en el drama.

Bárbara Álvarez Rodríguez enfoca la esclavitud en la épica homérica (la *Ilíada* y la *Odisea*) con una exposición exhaustiva de los personajes que componen ese grupo, y nos invita a reflexionar cómo esta realidad puede leerse desde la perspectiva de las sociedades actuales. El capítulo nos lleva a descifrar el legado de la conducta griega hacia los esclavos, tal y como se presentan en ambas obras. Aunque provienen del extranjero, ellos se integran a la familia de la cual dependen, exponiendo una imagen de la esclavitud bastante diferente de lo que cabría esperarse. Asimismo la estudiosa comenta que, en la épica homérica, la esclavitud suele verse de un modo paternalista, con el jefe de familia cuidando de todo el núcleo hogareño, incluidos los esclavos. La autora invita a preguntarnos e indagar qué ideología se halla detrás de los poemas que hace que veamos la esclavitud de forma tan positiva.

María Silvina Delbueno aborda un estudio de recepción literaria entre el mundo griego, representado en la *Medea* de Eurípides y un autor moderno, Franz Grillparzer, con su obra *Medea*; de este modo, propone encontrar inquietantes equivalencias en el desarraigo de los desterrados de aquellas épocas. El punto de inflexión descansa en el concepto de justicia, que involucra una violencia extrema. A su vez, el ámbito genérico se desdobra en el binomio: masculino-femenino; el ámbito político en el par: civilización griega-barbarie colquidense; el ámbito étnico en la dupla: griego-no griego y, finalmente, el ámbito re-

ligioso en el contraste: sacro-profano. Todas estas polaridades diseñan disímiles expresiones de suma violencia.

Natalí Mel Gowland trabaja la novela *Atonement* (2001) del escritor británico Ian McEwan, desde una óptica centrada en los modos de representación de la guerra, en la instancia cuando esta experiencia se presenta surcada por una historia de amor. El autor se detiene a iluminar, al tiempo que promueve reflexiones acerca de las posibilidades o imposibilidades –y/o limitaciones– con que se enfrenta la escritura de las experiencias de violencia extrema; asimismo puntualiza que la confiabilidad de la narradora desestabiliza la verosimilitud narrativa. Briony no sólo refiere los hechos sino que, también, aspira –a través del relato– a expiar su culpa de haber inventado una realidad inculminatoria para uno de los amantes. Queda en el lector la decisión de creer esta versión final o de concluir que se trata de un mero invento y manipulación de los acontecimientos.

María Eugenia Pascual se dedica a la novela *The heather blazing* (1992) de Colm Tóibín, donde analiza la violencia en relación, especialmente, a la problemática de la identidad nacional, a la vida social y a los roles familiares asignados. De este modo, aparece vinculada a ciertos períodos históricos representados, teniendo en cuenta que la acción transcurre entre la década del cuarenta y a comienzos de la década del noventa del siglo veinte en Irlanda del Sur. La violencia se materializa, además, en las relaciones familiares, en el lugar que la mujer ocupa en la sociedad y en el estrecho vínculo que la Iglesia mantiene con las políticas estatales que regulan las prácticas sociales.

Cristina Featherston explora la posibilidad –o imposibilidad– de evadir la guerra y sus efectos, una vez que la contienda se ha desatado. La narrativa del siglo XX propone la indagación de las derivaciones de la guerra sobre los seres humanos y las sociedades sobrevivientes quienes, en su afán de superar las experiencias traumáticas que la violencia extrema concita, imaginan desesperantes estrategias que les permitan –en mayor o menor medida– encontrar un significado elusi-

vo a una experiencia de muerte violenta que rodea las sociedades del siglo XX. Para explorar diversas representaciones se centrará en dos obras que abordan el contexto de la Gran Guerra: *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway y *Al faro* de Virginia Woolf. La tercera novela considerada, *El Paciente inglés*, si bien transcurre en los últimos meses de la Segunda Guerra Mundial, explora las marcas que la contienda ha dejado y que transmitirá en la vida de cuatro sobrevivientes, que se refugian en una residencia italiana.

La literatura griega continúa sus dilemas y oposiciones en las sociedades actuales, y el diálogo a través de la historia clarifica los comportamientos humanos permanentes. Traumas en los soldados del frente se hallan en todos los registros literarios: desde Jenofonte, quien retrata a Clearco, el comandante de las fuerzas espartanas, y descubre en él a un hombre que sufre desórdenes de estrés post traumático, hasta Shakespeare, cuyos personajes exhiben aquellas consecuencias de la guerra (Crowley, 2014, p. 106).

A partir de estos trabajos, nos inscribimos activamente en el actual desafío –que enfrenta la discusión teórica– que indaga acerca de la identificación del modo por el cual los escritores, de diferentes períodos históricos y de distantes geografías, advierten dificultades recurrentes a la hora de plasmar la beligerancia, que permite tipificar recursos retóricos y subjetividades que integran esas representaciones, más allá de la imperiosa necesidad de historiar una experiencia humana inscrita en lo diacrónico. En suma, hemos advertido la relevancia del problema y tratamos de dilucidarlo en estas páginas.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2015). *La guerre civile. Pour une théorie politique de la stasis*. France: Éditions Points.
- Araujo, M. y Marías, J. (1985). *Aristóteles. Ética a Nicómaco*. Edición Bilingüe y Traducción. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.

- Arendt, H. (2003) [1963]. *Eichmann en Jerusalén* (4^a ed.) (Trad. C. Ribalta). Barcelona: Editorial Lumen.
- Bain, D. (1944). War poet. En D. Bain, *Penguin New Writing* (p. 150). London: Penguin.
- Bataille, G. (2010). *La littérature y el mal*. Barcelona: Norte Sur.
- Belfiore, E. (2000). *Murder Among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Blundell, M. W. (1991). *Helping Friends and Harming Enemies*. Cambridge: University Press.
- Bowen, E. (2002). *The Heat of the Day*. New York: Anchor.
- Brizzi, G. (1997). *Le Guerrier de l'Antiquité Classique. De l'hoplite au Légionnaire*. Paris: Ed. du Rocher.
- Butcher, S. H. (1951). *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. With a Critical Text and Translation of *The Poetics* (4^a ed.). With a prefatory essay "Aristotelian Literary Criticism" by John Gassner. New York: Dover Publications.
- Buxton, R. G. A. (1984). *Sophocles*. Oxford: University Press.
- Charentenay, P. de. (2011). Guerre religieuse. En M. Marzano, *Dictionnaire de la violence* (pp. 596-601). Paris: Quadrige/PUF.
- Charnes, L. (2006). The two Party System in *Troilus and Cressida*. En R. Dutton y J. E. Howard (Eds.), *Shakespeare's Works. The Poems, Problem Comedies, Late Plays* (pp. 302-315). Oxford: Blackwell.
- Cohen, D. (1995). *Law, Violence and Community in Classical Athens*. Cambridge: University Press.
- Cole, S. (2009). Enchantment, disenchantment, War, literature. *PMLA*, 124(5), 1632-1647.
- Colonomos, A. (2011). Guerre. En M. Marzano, *Dictionnaire de la violence* (pp. 566-573). Paris: Quadrige/PUF.
- Corsi, J. y Peyrú, G. (2003). *Violencias sociales*. Barcelona: Ariel.
- Crowley, J. (2014). Beyond the Universal Soldier: Combat Trauma in Classical Antiquity. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat*

- Trauma and The Ancient Greeks* (pp. 105-130). New York: Palgrave Macmillan.
- Eoyang, E. (2012). *The promise and premise of creativity. Why comparative literature matters*. New York: Continuum.
- Fergusson, J. (1989). *Morals and Values in Ancient Greece*. Bristol: Bristol Classical Press.
- Freppat, H. (2000). *La violence*. Paris: Flammarion.
- Garrison, E. P. (1995). *Groaning Tears. Ethical and Dramatic Aspects of Suicide in Greek Tragedy*. Leiden: Brill.
- Girard, R. (1995). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Goldhill, S. (2004). *The Oresteia* (2ª ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de la Mitología Griega y Romana*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.
- Hartog, F. (2005). *Anciens, modernes, sauvages*. Paris: Galaade Éditions.
- Héritier, F. (2003). Les Fondements de la Violence. Analyse Anthropologique. *Mefrim*, 115(1), 399-419.
- Hesiod. (1914). *The Homeric Hymns and Homeric Theogony* (Trad. H. G. Evelyn-White). Cambridge, MA.: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.
- Hesíodo. (2000). *Obras y fragmentos* (Introd. general A. Pérez Jiménez, Trad. y notas A. Pérez Jiménez y Martínez Díez). Barcelona: Gredos.
- Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en la España actual*. Barcelona: Icaria.
- James, S. (2013). The Archaeology of War. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds.), *Warfare in The Classical World* (pp. 91-127). Oxford: University Press.
- Jameson, F. (2009). War and Representation. *PMLA*, 124(5), 1532-1547.
- Kirk, G. S., Raven, J. E. y Schofield M. (1999^{2a}). *Los Filósofos Presocráticos* (2ª ed.) (Trad. J. García Fernández). Madrid: Gredos.

- Klausewitz, C. von. (2001) [1832]. *On war*. Chicago: Chicago University Press.
- Konstan, D. (2014). Introduction. *Combat Trauma: The Missing Diagnosis in Ancient Greece?*. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and The Ancient Greeks* (pp. 1-13). New York: Palgrave Macmillan.
- Liddell, H. G. y Scott, R. (1968). *A Greek English Lexicon* (9ª ed.). Oxford: University Press.
- Long, A. A. (1968). *Language and Thought in Sophocles*. London: The Athlone Press.
- Maffesoli, M. (2009). *Essais sur la violence banale et fondatrice*. Paris: CNRS Editions.
- Maquiavelo, N. (2007) [1521]. *El arte de la guerra*. Buenos Aires: Claridad.
- Marzano, M. (2011). *Dictionnaire de la violence*. Paris: Quadrige/PUF.
- McLoughlin, K. (2009). War and words. En K. McLoughlin (Ed.), *The Cambridge companion to War Writing* (pp. 15-24). Cambridge: Cambridge University Press.
- Michaud, I. (2012) [1986]. *La violence*. Paris: Presses Universitaires de France.
- O'Brien, T. (2009) [1990]. *The things they carried*. Boston: Mariner Books.
- O'Brien, T. (2011) [1993]. *Las cosas que llevaban los hombres que lucharon* (Trad. E. Gandolfo). Barcelona: Anagrama.
- O'Brien, T. (2012) [1993]. *Cómo contar una auténtica historia de guerra* (Trad. E. Gandolfo). Barcelona: Anagrama.
- Page, D. (1975). *Aeschylus. Septem quae supersunt tragoedias*. London: Oxford University Press.
- Palaima, T. y Tritle, L. (2013). Epilogue: The Legacy of War in the Classical World. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds.), *Warfare in The Classical World* (pp. 726-742). Oxford: University Press.
- Pianacci, R. E. (2008). *Antígona: Una tragedia Latinoamericana*. California: Ediciones de Gestos.

- Raaflaub, K. A. (2014). War and The City: The Brutality of War and Its Impact on the Community. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and The Ancient Greeks* (pp. 15-46). New York: Palgrave Macmillan.
- Rademaker, A. (2005). *Sophrosyne and the Rhetoric of Self-Restraint. Polysemy & Persuasive Use of an Ancient Greek Value Term*. Leiden-Boston: Brill.
- Rawlings, L. (2013). War and Warfare in Ancient Greece. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds), *Warfare in The Classical World* (pp. 3-28). Oxford: University Press.
- Romilly, J. de. (2006). *Actualité de la Démocratie Athénienne*. Paris: Bourin Editeur.
- Said, E. (1983). *The World, The Text, And The Critic*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Saravia, M. I. (2018). Las expresiones de violencia en el canto XXI de la *Ilíada*. En C. Fernández, J. T. Nápoli y G. C. Zecchin de Fasano (Eds.), *[Una] nueva visión de la cultura griega antigua en el comienzo del tercer milenio: perspectivas y desafíos* (pp. 281-303). La Plata: Edulp.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
- Schlegel, C. y Weinfield, H. (2010). *Hesiod. Theogony and Works and Days*. Michigan: University Press.
- Seaford, R. (1994). *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*. Oxford: University Press.
- Seidensticker, B. y Vöhler, M. (Eds.). (2006). *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*. Berlin: de Gruyter.
- Shay, J. (1994). *Aquiles en Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. New York: Scribner.
- Shipley, G. (1995). Introduction: The limits of war. En J. Rich y G. Shipley (Eds.), *War and Society in the Greek World* (pp. 1-24).

- London, New York: Routledge.
- Sommerstein, A. H. (2010). *The Tangled Ways of Zeus and other Studies in and around Greek Tragedy*. Oxford: University Press.
- Thucydides. (1942). *Historiae in two volumes*. Oxford: Oxford University Press.
- Tompkins, D. P. (2013). Greek Rituals of War. En B. Campbell y L. A. Tritle (Eds), *Warfare in The Classical World* (pp. 527-541). Oxford: University Press.
- Tritle, L. A. (2013). Men at War. En B. Campbell and L. A. Tritle (Eds), *Warfare in The Classical World* (pp. 279-293). Oxford: University Press.
- Tritle, L. A. (2014). Ravished Minds in the Ancient World. En P. Meineck y D. Konstan (Eds.), *Combat Trauma and the Ancient Greeks* (pp. 87-103). New York: Palgrave Macmillan.
- Valbuena. (1930). *Diccionario Latino-Español* (20ª ed.). París: Librería de la V^{da} de Ch. Bouret.
- Vernant, J. P. (1990). *Myth and Society in Ancient Greece*. Cambridge, Massachusetts and London: The Harvester Press.
- Xenophon. (1900) [1968]. *Xenophontis opera omnia* (vol. 1). Oxford: Clarendon Press.
- Warren, C. (2017). Henry V: Anachronism and the History of International Law. En L. Hutson (Ed), *The Oxford Handbook of English Law and Literature 1500-1700* (pp. 709-727). Oxford: Oxford University Press.
- Weil, S. (1961). *La fuente griega*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Winter, J. (2006). *Remembering War: The Great War between Memory and History in the 20th Century*. New Haven y London: Yale University Press.

La percepción y la representación del amor y de la guerra en *Atonement*, de Ian McEwan

Natalí Mel Gowland

Introducción

La obra de Ian McEwan parece acordar con el dicho popular “en el amor y en la guerra, todo vale” o, al menos, permite traerlo a cuento. Habría que cuestionarse, en ese caso, si el “todo vale” es extensible también a la *representación* tanto del amor como de la guerra en la literatura contemporánea.

Su novela de 2001 *Atonement* relaciona el amor con la guerra (en este caso, la Segunda Guerra Mundial), entrelazando sus vicisitudes en el relato de una todopoderosa narradora, Briony, quien enmienda una y otra vez una historia basada en hechos que habría contemplado de niña, a fin de conseguir la expiación por las consecuencias que estos hechos presenciados y recreados por ella originaron en sus familiares y amigos.

Desde tiempos inmemoriales, los relatos de guerra se han visto atravesados por historias de amor (o, viceversa, los relatos de amor se han visto interrumpidos por una guerra o sus batallas): Penélope representa un ejemplo paradigmático, en la prolongada espera de su esposo Odiseo tras su partida al asedio de Troya; la historia de amor

que genera en definitiva dicha guerra, la de la huida de Helena con Paris, constituye otro ejemplo; por su parte, Troilo y Crésida, Romeo y Julieta, Antonio y Cleopatra, así como muchas otras parejas de enamorados, encuentran en la muerte la salvación de su amor, más allá de la violencia que las rodeaba. Los ejemplos resultan innumerables y se extienden a lo largo de toda la historia de la literatura. A su vez, por supuesto, podríamos imaginar que por cada relato de amor y de guerra que trascendió, muchas otras pertenecen al plano de la realidad y acontecieron a gente anónima,¹ de la cual poco y nada sabemos.

El argumento creado por Ian McEwan entre Cecilia y Robbie aparenta discurrir por estas líneas, convirtiendo a una pareja de amantes en una ficción literaria,² y dándoles con ello una cierta autonomía y una trascendencia que quizá nunca hubieran alcanzado de otro modo. Sintetizando, la historia comienza en una calurosa tarde de 1935 en que la familia Tallis se encuentra esperando al hermano mayor de la misma, León. Para llamar su atención, la pre-adolescente Briony escribe *The Trials of Arabella*, una obra teatral que va a representar junto a sus primos Lola, Pierrot y Jackson. Los dos mellizos y su hermana mayor se hallan en la casa porque sus padres están en proceso de tramitar su divorcio, lo que causa un escándalo en sus círculos sociales y en la prensa.

Tras varios intentos de ensayo frustrados, la joven Briony se acerca a una ventana y presencia un episodio entre su hermana Cecilia y

¹ Sería apropiado mencionar que esta gente “anónima” no es tal en términos etimológicos, sino en tanto no ha relatado sus memorias de manera “pública”.

² El relato parte de la idea de que esta pareja de la “realidad” fue ficcionalizada a través de la narración de Briony. Por supuesto, no debemos dejar de notar que esta “realidad” tampoco es tal, ya que fue creada por McEwan y no tiene un sustento por fuera de la ficción: *Atonement* no está “basada en hechos reales”, como se dice, al menos en lo que a la historia de amor concierne. Sí configura y retoma ciertos hechos históricos y memorias, como pueden ser los bombardeos a Londres o los escritos de las enfermeras en servicio; pero estos toman forma a partir de la prosa del autor. No se trata de una crónica o de una autobiografía, sino de una novela histórica y metaficcional, como veremos más adelante.

Robbie –el hijo de la ama de llaves y protegido de la familia–, que no comprende: ve cómo su hermana, a medio vestir, se zambulle en la fuente del jardín de la casa y sale ofuscada, ante la mirada impasible de Robbie. Se sumarán luego otros “incidentes”, presenciados o inferidos, que la llevan a interpretar los hechos sucedidos como una forma de violencia hacia su hermana, y en su afán de protegerla atestigua en contra de Robbie, acusado por ella de haber cometido una violación contra Lola.³ El accionar de Briony tiene como consecuencias inmediatas la torsión del rumbo de la carrera del joven médico, su encierro en prisión durante cuatro años y, por lo tanto, interfiere irremediablemente en la pasión amorosa de los dos jóvenes. Estos hechos introducen a Briony en un mundo de complejidades y sentimientos propios de la adultez, y permiten simultáneamente un giro en su carrera artística; Briony decide que a partir de allí será novelista, porque entiende que sus relatos arquetípicos y la perspectiva omnisciente no le permiten abarcar todos los matices que ofrece dicho mundo:

Briony had her first, weak intimation that for her now it could no longer be fairy-tale castles and princesses, but the strangeness of the here and now, of what passed between people, the ordinary people she know, and what power one could have over the other, and how easy it was to get everything wrong, completely wrong (McEwan, 2001a, p. 39).

Como podemos ver a partir de la sinopsis precedente, Briony será el pivote de la obra, tanto porque a través de su percepción va a configurar una trama y un relato sobre el amor entre Cecilia y Robbie,

³ En la novela, Briony ve de lejos, en medio de la oscuridad, cómo un hombre se aleja de Lola, tras violarla en el parque de la mansión. Ella, predisuelta como estaba ya a pensar mal del joven, acusa a Robbie de este hecho, y luego aporta como prueba una carta que, por azares del destino y por su propia curiosidad, había llegado a sus manos. El verdadero asaltante de Lola, en verdad, fue Marshall, un amigo que fue de visita con León y que se convertiría en el esposo de la víctima años después.

como así también porque a partir de sus numerosas reinenciones ella será creadora y configuradora de la historia, volviendo en definitiva a su omnipotencia como autora. Y ocurre que ella es personaje del relato en tercera persona, pero, a su vez, deviene la autora ficcional del mismo relato, creada por McEwan. Este juego metaficcional habilita a que la novela esté atravesada por varios planos de significación y de re-escrituras.

De este modo advertimos que tanto la historia de amor como la de guerra que conforman el relato, se sostienen a partir de las percepciones y experiencias de Briony, lo que deriva en una construcción ficcional que termina acercándose a su primer deseado final de cuento de hadas, aunque configurado a partir de múltiples complejidades. En particular, nuestro aporte se enfoca en cuestionar cómo dichas construcciones (tanto del amor como de la guerra) se nutren de la violencia simbólica o física en sus diferentes formas: violación, mutilación, maltrato psicológico llegan a ser algunos de los componentes que configuran la mirada de la narradora sobre el amor y la guerra, lo que la acerca a la visión pesimista propia de la novela contemporánea británica de posguerra.

Para ordenar estas ideas, partiremos de un breve estado de la cuestión, acerca de la novela contemporánea británica y sus formas de juzgar y narrar la realidad, en un contexto histórico constituido por múltiples enfrentamientos bélicos. Veremos cómo la narración de Briony se inscribe en una corriente que puede ser homologada a la escritura experimental de Virginia Woolf, aunque la prosa de McEwan se encuadre en la narrativa contemporánea de posguerra y podamos relacionarla con la denominada *War Writing* o Escrituras de Guerra.

En un segundo apartado analizaremos la construcción y las formas de percibir el amor, puntualmente en la Primera Parte de *Atonement*, y veremos qué formas de violencia configuran dicha mirada. En particular, observaremos a los personajes infantiles y/o jóvenes, que parecen ser los principales damnificados en estas cuestiones.

En la tercera sección del presente análisis, por su parte, realizaremos el mismo tipo de investigación pero acerca de la guerra. Para ello nos serviremos de la focalización que hace el narrador sobre Robbie y su experiencia en el frente francés en la segunda parte de la novela de McEwan, así como de las prácticas de Briony como enfermera en la tercera parte. Veremos que ambos, como metonimia de la juventud inglesa en el período de la Segunda Guerra Mundial, llegan a ser víctimas de múltiples formas de violencia al vivir inmersos en aquel período. De lo dicho, puede inferirse la mirada desencantada y pesimista sobre la guerra que Ian McEwan detenta en este relato.

La última parte del trabajo y las conclusiones, referidos a los cruces entre el amor y la guerra que pueden identificarse en las dos últimas partes de la novela así como en el epílogo, pretenden hacer un *racconto* de las consecuencias que las fantasías de Briony generaron, así como comprender la posibilidad –o no– de expiación que el texto habilita.

La novela británica contemporánea

En primer lugar acotaremos nuestro campo de estudio. Al ser la guerra el actante opositor que termina destruyendo definitivamente la posibilidad de reencuentro entre los dos amantes, inscribiremos *Atonement* dentro del *corpus* de escrituras de guerra y la analizaremos desde ese prisma. Por lo mismo, de la literatura británica producida en el siglo XX, pensaremos únicamente en las representaciones de guerra que se produjeron en la narrativa y la lírica durante dicho siglo, la denominada ‘*War Writing*’. Al entenderla como un *corpus* de textos que hablan sobre / desde la guerra, inmediatamente surgen ciertas reflexiones que dan cuenta de la doble dificultad que presenta la literatura de guerra: la dificultad de narrar y aprehender fehacientemente la experiencia traumática, así como el cuestionamiento del concepto de “representación” inmediatamente relacionado con el primer obstáculo. En este trabajo haremos foco particularmente en el segundo tópico, ya que la novela elegida nos permite desarrollarlo en detalle. Por

otra parte, y en consonancia con los estudios de McLoughlin (2011), entendemos que las diferentes representaciones de la guerra están mediadas por la construcción particular que el autor realice, por lo cual es posible afirmar que existe siempre un intersticio entre la vivencia y su representación. Es decir: la experiencia de la guerra no se vuelve del todo aprehensible por la narrativa o sus variantes, ya que tal narración será una reconstrucción ficcional que parte de los *hechos objetivos* pero, también, de las formas de experimentar la realidad, que el autor plasma en su escrito *de manera subjetiva*.

Ian McEwan, nacido en Hampshire (Inglaterra) en 1948, y fue un niño que creció durante la denominada “Guerra Fría”, consecuencia de las tensiones políticas que se agudizaron tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial. Su padre fue un soldado de origen escocés que sirvió a la Armada Británica, y McEwan creció como hijo único en bases militares, tanto de Gran Bretaña como de Singapur, Libia y Alemania. En su juventud, mientras cursaba en la Universidad de Sussex, experimentó con drogas psicotrópicas y comenzó a escribir ficción. En 1975 publicó *First love, Last Rites* y, a partir de ese momento, continuó escribiendo y publicando, ganándose el apodo de “Ian McAbre” por el contenido sórdido de sus primeras novelas. A mitad de su carrera, se observa en su narrativa lo que Claudia Schemberg denomina un “giro ético”, perceptible en la creciente incorporación en sus novelas de problemáticas asociadas a cuestiones sociales, éticas e históricas propias de la vida contemporánea, desde la Segunda Guerra Mundial en adelante.

Por su parte, Groes (2009, p. 5), en su Introducción a *Ian McEwan, Contemporary Critical Perspectives* vincula la poética del autor a referencias literarias que parten desde los años ‘20: los vanguardistas como Kafka o Beckett; el existencialismo; ciertos autores experimentales y radicales como Jean Genet o William Burroughs; la corriente del ‘*Nouveau Roman*’ impulsada por Alain Robbe-Grillet; el teatro del absurdo; y, por último, ‘*the Literature of Exhaustion*’. Estas afiliacio-

nes son significativas porque se encuadran en la crisis del realismo que enmarca al siglo XX y permiten que nos cuestionemos qué formas de narrar la realidad encuentra la literatura en este período.

Un lugar común de la crítica especializada consiste en considerar que, a partir de los años '80 –y, en particular, con la publicación de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco– hubo un punto de inflexión en la literatura contemporánea que dio lugar a la nueva novela histórica. En “*The Historical Turn in British Fiction*”, Suzanne Keen explica dicho giro en términos de Raymond Williams, ya que esta nueva novela representaría una forma emergente de la “estructura de sentir” actual: “The newer postmodern historical fiction represents an emergent form, one that has attracted a great deal of critical approbation, but which has not yet displaced its precursors” (Keen, 2006, p. 173). Además, destaca que estas formas emergentes se ligan con formas residuales y textos precursores canónicos –tal como sucede al leer *Atonement* y ver que el epígrafe al inicio pertenece a *Northanger Abbey* de Jane Austen, o al notar la evidente intertextualidad entre el diario de Briony y *Un cuarto propio*, de Virginia Woolf–.

La nueva ficción histórica se liga con la narrativa clásica pero innova en sus procedimientos, ahonda en conflictos éticos derivados de nuestro mundo de posguerra y rompe con los narradores omniscientes y los hechos monolíticos. La novela de McEwan, en particular, toma hechos históricos como base: ciertas batallas y apostamientos de la Segunda Guerra Mundial, los nombres y emplazamientos de los hospitales en función, las explosiones en los subterráneos de Londres. Sin embargo, todo ello se muestra reformulado y alterado, primero como materia narrativa para su libro, y luego por su narradora-autora Briony. Por ejemplo, McEwan ha sido sometido a un juicio por plagio, dado que la reconstrucción de los hechos históricos se basó en parte en los diarios de la enfermera A. Radloff y en los manuscritos de la novelista Lucilla Andrews. Este caso ha sido estudiado en detalle por Natasha Alden en “*Words of War, War of Words: Atonement and the Question*

of *Plagiarism*”, por lo que no voy a ahondar aquí en él. En cambio, sí quisiera apuntar las conclusiones de la autora, dado que conciernen directamente a la cuestión aquí problematizada: la representación de los hechos de guerra, inscritos entre lo ficcional y lo real.

Alden, al finalizar su estudio, explica que la preocupación de McEwan por la veracidad de los hechos narrados deviene secundaria a su deseo de crear una atmósfera particular que afecte a sus personajes: “*Atonement* demonstrates what fiction *can* do with history that history *cannot*” (2009, p. 57, los subrayados pertenecen a la autora). Su narrativa, por consiguiente, se postularía como una crítica profunda a la sociedad en guerra, y este tópico le permite problematizar la relación entre ficción e historia. Alden asegura que McEwan rechaza el relativismo posmodernista (que sugiere que no existe diferencia entre historia y ficción porque ambas constituyen narrativas mediadas); entonces, aunque *Atonement* está compuesta como una novela metaficcional historiográfica, “McEwan is reasserting the history/fiction divide, broken down by postmodern historiography, in order to interrogate it, while retaining the freedom fiction gives the autor to explore the past to go *beyond* the factual record” (Alden, 2009, p. 61).

Por lo revisado hasta aquí, podemos vincular la ficción creada por McEwan a las escrituras de guerra que dominan los inicios del siglo XX, en tanto ciertos tópicos recurrentes y en cuanto a la dificultad de aprehensión de la experiencia traumática; y, a la vez, podemos vincularla con la nueva novela histórica, desde la cual problematiza tanto los nexos entre realidad y ficción como la representación de los hechos históricos y de las experiencias subjetivas, para ir así *más lejos* de lo que los hechos fácticos permitirían en una primera instancia.

Por último, no debemos olvidarnos que McEwan construye una voz narrativa-autoral en Briony. La narradora-escritora constituye la clave para comprender la novela de McEwan como una construcción metaficcional que interroga y va más allá de la división entre ficción

y realidad, dado que se torna una narradora no confiable, vanguardista y que reescribe sus textos. En la segunda parte de la novela, ella es rechazada por un editor célebre. En esa carta se incluyen correcciones a su manuscrito, que, si miramos en detalle, forman parte de la versión que nosotros leímos en la primera parte. Es decir, su relato *Two figures by a fountain* es lo que nosotros leímos como la primera parte de *Atonement*, pero ya está enmendado, así como atravesado por su construcción y representación de los hechos. Las reminiscencias de su estilo, adjudicado al de Virginia Woolf y a sus técnicas narrativas vanguardistas, fueron destacadas no solo dentro de la obra (en dicha carta del editor) sino fuera de la misma, por la crítica especializada: “Modernist novels are characterized by the absence of omniscience in their narration and its replacment with a variety of fragmentary subjective perspectives. The first section in *Atonement*, set in 1935, seems to embody just such a modernist poetics” (Cormack, 2009, p. 72). Este autor, en su ensayo titulado *Postmodernism and The Ethics of Fiction in Atonement*, establece que la primera parte de la novela oscila entre un realismo clásico y un vanguardismo moderado. Este encuentro permitirá que McEwan critique ambos polos de la escritura a través de la prosa de Briony: el melodrama moralista clásico (*The Trials of Arabella*), por un lado, y la vanguardia desligada de lo moral de su trabajo posterior (*Two figures by a fountain* y las partes segunda y tercera de *Atonement*), por el otro.

De acuerdo con el concepto de representación trabajado, entonces, Briony no puede aprehender la realidad misma, sino que construye una realidad parcelada, basada en hechos ‘reales’, pero que funda en definitiva una construcción ficcional y subjetiva. Quizá, porque ella misma se da cuenta de “how easy it was to get everything wrong” (McEwan, 2001a, p. 39), entiende que la forma de comprender y de narrar no se concibe desde la omnisciencia sino desde una variante del realismo psicológico. Sin embargo, notamos hacia el final del relato que Briony nunca dejó de lado su narcisismo ni su omnipotencia como

creadora de su obra:⁴ desde múltiples puntos de vista la narración fue tejida por ella estratégicamente, de modo tal que los hechos “reales” (la muerte de su hermana y Robbie) quedan desdibujados por el triunfo de la historia de amor que ella creó a modo de expiación de sus propias culpas.

Construcción y percepción del amor en la primera parte de *Atonement*

Aunque toda la novela está atravesada por el tema del amor, su primera parte *Two figures by a fountain* de Briony, nos parece central a la hora de analizar el tópico. En ese relato, Briony, como narradora, da forma a una historia de amor que alterna la focalización entre sus propias impresiones y las de los amantes, a fin de dar cuenta de múltiples “caras” de un mismo hecho.

Particularmente trabajaremos con tres palabras que resultan claves para la obra y que se asocian a la construcción (y tergiversación) del concepto de ‘amor’ a través de la violencia: las palabras “divorcio”, “vagina” y “maníaco” resultan decisivas para entender que el amor, desde la subjetividad de Briony, se define a partir de diversas rupturas.

Cuando Briony comienza a escribir su primera obra dramática, *The Trials of Arabella*, la joven manifiesta una obsesión por el orden que mantendría durante toda su vida. Ella se comporta como “Ama” de

⁴ Mencionaremos sólo algunas referencias al narcisismo de Briony y su necesidad de ser omnipotente: la escena en que piensa en cómo su sola voluntad puede terminar con la vida de un ser, en este caso una araña acorralada (McEwan, 2001b, 35); la tendencia a querer “reinventar el mundo” que le adjudica su madre (p. 68); su deseo de ser la mejor, “y lo que es más importante, única” (p. 96); la fantasía que tiene acerca de la muerte de su madre, en que ella es la protagonista del dolor, “el elenco completo de su vida, congregado para amarla en su momento de duelo” (p. 193); la manipulación de los eventos ante las autoridades locales: “ella pudo tejer y moldear el relato con sus propias palabras, y establecer los hechos clave: había luz suficiente para que ella reconociese una cara conocida” (p. 215); entre muchas otras.

sus muñecas,⁵ la “directora” de la obra y la diseñadora de todo relato. Además tiene un gusto particular por miniaturizar y, como bien postula el narrador, “a taste for the miniature was one aspect of an orderly spirit” (p. 5). El orden resulta esencial para ella, de ahí su necesidad de que todas las “piezas” que encuentra formen parte del rompecabezas, del cuadro mayor. Su hermana Cecilia, por el contrario, encarna la espontaneidad, lo silvestre (como las flores que recoge) y el desorden en persona. Como una antítesis de Briony y, por lo mismo, con destino contrario tanto en el amor como en sus expectativas de vida, Cecilia es definida por su hermana a partir de la falta: “Whereas her big sister’s room was a stew of unclosed books, unfolded clothes, unmade bed, unemptied ashtrays, Briony’s was a shrine to her controlling demon: the model farm” (McEwan, 2001a, p. 5).

La exigencia de orden se hace evidente, también, en su escritura. En su primera trama, repleta de *clisés* y personajes arquetípicos, el final feliz consistía en el matrimonio, una forma de reflejar el goce sexual pero a través de la legalidad; el matrimonio habilita a las relaciones carnales, pero de forma consensuada por la familia de los amantes y protegida por el Estado y Dios: “A good wedding was an unacknowledged representation of the as yet unthinkable –sexual bliss. (...) Her heroines and heroes reached their innocent climaxes and needed to go no further” (p. 9). De allí, entonces, que la ruptura de un matrimonio (por divorcio o por muerte, por ejemplo) sea sin dudas visto de forma negativa por ella, no tanto por la falta de amor que implicaría sino por el quiebre en el orden que representa, dado que para una niña la seguridad se resguarda en el amparo de la institución “familia”:

She vaguely knew that divorce was an affliction, but she did not regard it as *a proper subject*, and gave it no thought. I was a *mun-*

⁵ “Las muñecas, con la espalda rígida en su casa de muchas habitaciones, parecían haber recibido instrucciones severas de no tocar las paredes, (...) pero todas miraban hacia un mismo lado –hacia su ama–” (McEwan, 2001b, p. 15).

dane unravelling that could not be reversed, and therefore offered no opportunities to the storyteller: *it belonged in the realm of disorder*. Marriage was the thing, or rather, a wedding was, with *its formal neatness of virtue rewarded*, the thrill of its pageantry and banqueting, and *dizzy promise of lifelong union* (McEwan, 2001a, pp. 8-9, los subrayados son nuestros).

Podemos inferir que el final de novela de McEwan, entonces, se asocia a este primer deseo de Briony, que late en ella desde la infancia. Aunque haya experimentado con la forma y decidido cambiar de género narrativo (“no more princess!”, dirá), el final de *Atonement* sigue siendo un “cuento de hadas” inventado por ella,⁶ en el que Robbie y Cecilia gozaron un tiempo de su amor y construyeron su nido en una casa de alquiler. Y Briony es consciente de esto: tanto de su propia inmutabilidad a lo largo del tiempo, como del final deseado para los amantes. Sobre el primer tópico, podemos resaltar un episodio hacia el término de la novela en el que todos los familiares de Briony se reúnen en la mansión victoriana y representan, como tributo a su vida, *The Trials of Arabella*: “Suddenly, she was right there before me, that busy, priggish, conceited little girl, and *she was not dead either*” (McEwan, 2001a, p. 367), indica la narradora sobre sí misma.⁷ En cuanto a su “final de cuento de hadas”, Briony ya adulta narra cuántas veces lo modificó y cómo, finalmente, el más apropiado llegó a ser el de la pareja compartiendo un piso, visitados por Briony, que iba a escribir la carta para redimir a Robbie de su condena:

⁶ Briony, al cambiar de género literario, no sólo se centra en su forma sino en el *tipo* de relato. Precisamente, porque los ‘*fairy tales*’ parece ser un reaseguro del orden, del equilibrio que ella anhela, el final de la novela busca emular y volver a las primeras fantasías de la narradora.

⁷ Es interesante notar que en la adaptación fílmica dirigida por Joe Wright, Briony no cambia tampoco en su aspecto físico. Aunque la niña es descrita por McEwan como morena, la Briony de la película es rubia, de pelo muy corto y recogido hacia un lado con un invisible. Este *look* queda inmodificado a lo largo de su vida, representado por tres actrices: Saoirse Ronan de 13 años, Romola Garai de 18, y Vanessa Redgrave, ya anciana.

Its only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. (...) What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, never fulfilled their love? Who could want to believe that except in the service of the bleakest realism? I couldn't do it to them (McEwan, 2001a, p. 371).

Ahora bien, retomando el hilo de lo sucedido en la primera parte de la novela, podemos comprender de qué manera la palabra “divorcio” cobra espesor y se vuelve una manifestación de desorden: la separación de los amantes (ya sea por divorcio o por la muerte) no resulta una opción viable. Los tres primos del norte consideran esta palabra prohibida casi como una catástrofe a la altura de lo que sucede en los periódicos (p. 59), e implica además una violencia simbólica hacia ellos, que permanecen a la sombra de los eventos, sin conocer qué les deparan las acciones de sus padres. Esa palabra no debe ser dicha “enfrente de los niños”, sentencia Lola, en un –quizá– involuntario intento de restaurar el orden.

La segunda palabra, *cunt* o “vagina”, funcionará como engranaje para que Briony otorgue sentido al episodio ocurrido en la fuente, la relación sexual interrumpida por ella en la biblioteca y, finalmente, la violación de Lola. Como ya vimos, la joven necesita ordenar los eventos y conceptualizarlos de acuerdo con sus percepciones, aunque ella misma admita que no los comprende cabalmente.

Luego de la discusión entre Robbie y Cecilia en la fuente, durante la cual el jarrón del tío Clem se quiebra,⁸ Robbie escribe una carta a Cecilia mediante la cual descubre lo que realmente siente por ella. Sin embargo, en un *lapsus* freudiano, escribe –sin intención de enviar esa nota–: “In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my

⁸ Esta escena será analizada en el apartado correspondiente a los cruces entre el amor y la guerra.

thoughts I make love to you all day long” (McEwan, 2001a, p. 86). Cuando la pre-adolescente Briony lee la carta (justificando su irrupción por su necesidad de saberlo todo, “incluso por encima de lo moral”, como literalmente relata en la página 113) siente que su entrada al mundo de los adultos es inminente, porque ahora tiene lo que le faltaba: un secreto. Y no solo eso, sino que después del descubrimiento de la biblioteca, también se gana el *odio* de un adulto.

Consideremos por un momento, entonces, cómo ella visualiza el amor entre su hermana y Robbie: como una relación de fuerzas, de dominación por parte de Robbie (escena de la fuente), de violencia verbal (la carta) y de violencia física (el encuentro en la biblioteca). La descripción de tal encuentro se torna significativa en tanto es clara la necesidad que surge en Briony de “proteger” a su hermana ante el “asalto” del joven:

They were immobile, her immediate understanding was that she had interrupted *an attack, a hand-to-hand fight*. (...) He had turned to look back at the *intruder*, but he did not let Cecilia go. He had pushed his body against hers, and with his right he held her forearm which was raised in protest, or *self-defence* (McEwan, 2001a, p. 123, los subrayados son nuestros).

Todo esto le hará sentenciar *a priori* a Robbie como un “maníaco”, palabra que para ella tiene una connotación tanto psicológica como legal, y que emplea incluso antes de la violación de su prima. La conclusión de Briony se torna clara: “He had used a terrible word against her sister and, in a fantastic abuse of hospitality, used his strength against her too. (...) His [father] protégé [sic] should turn out to be a maniac!” (McEwan, 2001a, p. 158).

Pensemos entonces que, si en el imaginario popular, muchas veces el fin de la infancia y de la ‘inocencia’⁹ se halla vinculado a la

⁹ De hecho, este paso de infancia a adultez es explícito en el texto: “Her childhood had ended, she decided now. (...) The fairy tales were behind her, and in the space of a

irrupción de la sexualidad, propia del mundo adulto, Briony hace su entrada a la adultez a través de una apreciación tergiversada del deseo amoroso, confundiendo el acto de “hacer el amor” con el de violación (escena de la biblioteca), viéndose interpelada por la disolución de un matrimonio cercano y por la lectura de un mensaje secreto en un lenguaje que excluye a los niños, y siendo testigo de una violación efectiva. Con este último episodio de la primera parte, el abuso sexual de Marshall contra Lola, Briony “une” todas las piezas del rompecabezas y, con su natural predisposición para las palabras y la imaginación, ordenará lo acontecido y construirá una realidad nueva a partir de sus apreciaciones.

Construcción y percepción de la guerra en la Segunda y Tercera Parte de *Atonement*

En este tercer apartado analizaremos la construcción de la experiencia bélica en *Atonement*, específicamente en las partes segunda y tercera del texto de McEwan que se corresponden, respectivamente, a las vivencias de Robbie Turner y Briony Tallis en la Segunda Guerra Mundial.

En primer lugar cabe destacar que el autor no representa la guerra mediante los tópicos usuales: imágenes de gloria, de batallas épicas o de tramas de espionaje. Si bien alude a algunas hostilidades y a la presencia de espías, las imágenes de inmovilidad, de silencio y de dolor se erigen como predominantes para captar las experiencias de la guerra. De esta manera, McEwan prioriza la descripción de las miserias cotidianas, la falta de alimento, el frío, la desconfianza y las normas rígidas tanto de la enfermería como del ejército.¹⁰ A su vez, deja entre-

few hours she had witnessed mysteries, seen an unspeakable Word, interrupted brutal behaviour, and by incurring the hatred of an adult whom everyone had trusted, she had become a participant in the drama of life” (McEwan, 2001a, p. 160).

¹⁰ En la primera parte de la novela también hay una clave para leer la guerra desde este punto de vista: ante el recuerdo del tío Clem y sus proezas en batalla al

ver el interés económico que reporta la guerra a Gran Bretaña, como se puede inferir del negocio de chocolates que Marshall, el amigo de León, efectúa con la milicia.

De este modo, la visualización de la guerra se configurará a partir de diversas formas de violencia: desmembramiento de cuerpos, niños hambrientos o perdidos, el desorden y la falta de certezas. Es interesante notar que los episodios más patéticos del relato focalizado en Robbie refieren a niños o jóvenes que sufrieron variadas formas de maltratos. La segunda parte inicia con los “horrores” que él está viviendo y con su única intención de sobrevivir –no de ganarle al enemigo, de matar al otro o de dar gloria a su patria–, cuando se encuentran con una escena que resulta inquietante:

It was a leg in a tree. A mature plane tree, only just in leaf. (...) From where they stood there was no sign of blood or torn flesh. It was a perfect leg, pale, smooth, small enough to be a child's. The way it was angled in the fork, it seemed to be on display for their benefit or enlightenment: this is a leg (McEwan, 2001a, p. 192).

Las reacciones de los soldados oscilan entre el asco y la huida: ese será el producto de la guerra. A lo largo de toda esta parte, ese tipo de imágenes van a sucederse con frecuencia y, en general, se pone énfasis en los jóvenes damnificados: una casa de campo bombardeada, donde los jirones de un pijama hacen suponer a Robbie que allí había “un chico francés dormido en su cama” (p. 129); el entierro de un joven de unos quince años tras un bombardeo, en medio de los llantos de otros niños y heridos aterrados (pp. 262-264); una mujer flamenca que trata de consolar a su hijo, justo antes de un bombardeo: “donde habían

salvar a cincuenta niños, mujeres y hombres durante la Primera Guerra Mundial, predomina el llanto (el dolor) por sobre la gloria: “...el féretro envuelto en la bandera del regimiento, las espadas en alto, el toque de clarín al borde de la tumba, y, lo más memorable de todo para una niña de cinco años, el llanto de su padre” (McEwan, 2001b, p. 35).

estado la mujer y el niño había un cráter” (p. 280); el deseo de Robbie por regresar y descolgar a ese muchacho del árbol, tal como había encontrado a Jackson y Pierrot años antes debajo de otro árbol (p. 307).

Además, resulta interesante notar que hay una forma de violencia que existe únicamente en las elucubraciones de Robbie: la venganza hacia Briony. Aunque era una niña cuando declaró contra él, el soldado fantasea con matarla:

Yes, she was just a child. But not every child sends a man to prison with a lie. Not every child is so purposeful and malign, so consistent over time, never wavering, never doubted. A child, but that had not stopped him daydreaming in his cell of her humiliation, of a dozen ways he might find revenge. (...) he had ever conjured her onto the end of his bayonet (McEwan, 2001a, p. 229).

Briony, por su parte, también imagina un encuentro con Robbie pero, por el contrario, no piensa en rematarlo sino en cuidarlo, subsanar el daño hecho, comportándose como una enfermera abnegada y solícita:

She thought too how one of these men might be Robbie, how she would dress his wounds without knowing who he was (...), and how he would turn to her with gratitude, realise who she was, and take her hand, and in silently squeezing it, forgive her (p. 298).

Las experiencias vividas por él en el frente encuentran un paralelo en las experiencias de ella, que vive recluida en un hospital como parte del cuerpo de enfermería. La primera y más destacable forma de violencia vivida por ambos, entonces, se observa en la renuncia de la propia identidad: “nadie lo decía, pero el modelo al que se atenía aquel proceso era militar” (p. 323). Tal como sucede con los soldados rasos, anónimos al pelear y al morir, las nuevas enfermeras desisten de decir su nombre de pila a los pacientes y pasan a llamarse N. (Nurse) y su apellido. En el caso de Briony, esto implica la confusión con su her-

mana Cecilia, que también se desempeñaba como enfermera durante la Segunda Guerra.

Las enfermeras en servicio, además, no disponen de tiempo libre, mucho menos de un lugar íntimo para escribir.¹¹ Tampoco poseen el privilegio de la intelectualidad ni de la interioridad: “There were no tutorials here, no one losing sleep over the precise course of her intellectual development. (...) she was delivered from introspection” (p. 276). Hasta sus uniformes¹² les recuerdan la abnegación y la incomodidad física que sufren los soldados (ellos, con las botas humedecidas y rotas; ellas, con los cuellos que despellejan la piel).

Por último, aunque no menos importante, toda la tercera parte describe, pormenorizadamente, las consecuencias de la guerra desde lo negativo, tal y como McEwan la representa: desde el dolor, las heridas, las amputaciones y la carencia (“falta” de cordura, de amor, de humanidad). Quienes están internados se han vuelto despojos y, sin embargo, deberían considerarse a sí mismos “afortunados” por estar vivos. En esta instancia aflora contundentemente el pesimismo postguerra, la desolación y la mirada desencantada del autor de *Atonement*, muy alejada de las retóricas de gloria y pro patria de narrativas de guerra anteriores.

Cruces entre el amor y la guerra

En el libro de McEwan, los conceptos y la representación tanto del amor como de la guerra se vuelven constantes, dado que Briony construye gran parte de la trama narrativa interrelacionando ambas problemáticas. Para profundizar esta estrecha simbiosis regresaremos,

¹¹ La falta de disposición de un espacio para sí misma es un hecho que Briony lamentará, y que se configura como una clara reminiscencia a “Un cuarto propio” de Virginia Woolf.

¹² No debemos olvidar que los uniformes siempre constituyeron un signo de homogeneidad, de no expresión ni distinción de la propia individualidad, tal como sucede con los soldados, las enfermeras, los estudiantes de colegio medio, los policías, los médicos y otros colectivos.

en primer lugar, a un episodio al que ya hemos hecho referencia: la escena de la fuente; y, en segundo lugar, analizaremos un episodio en el que Briony conversa con un soldado francés, Luc, a quien cuida en el hospital.

En el episodio de la fuente, nos detendremos en dos puntos claves, el primero de los cuales se apoya en que –reiteramos- la construcción del relato es focalizada desde la perspectiva de Briony. Ella observa desde una ventana el tironeo entre ambos jóvenes y, atónita, ve cómo ante una orden muda de Robbie, Cecilia se “somete” a su voluntad, metiéndose al agua y recuperando el fragmento del jarrón caído a la fuente. Volviendo a lo analizado en la primera parte, la niña interpreta la escena en clave de violencia: “What strange power did he have over her? Blackmail? Threats?” (McEwan, 2001a, p. 38). Sin embargo, lo primero que su sentido del “orden” decodificó fue que estaba presenciando una escena de propuesta matrimonial (sólo que no le encuentra sentido a que Robbie no se meta al agua a “rescatar a su princesa”).

El segundo punto destacado de este segmento lo vemos en el móvil por el que Cecilia se sumerge en el agua: para rescatar el fragmento partido del jarrón heredado del tío Clem. Su ruptura se torna simbólica, ya que por una parte constituye un indicio del orden resquebrajado y, por la otra, representa su participación heroica en la guerra; ese jarrón le había sido entregado al tío Clem en agradecimiento por su valentía, pero aquí vemos que nada perdura. Aunque el padre de Cecilia trataba de mantener el recipiente en uso porque, como decía, “si sobrevivió a la guerra, sobreviviría a la familia Talis”, esto finalmente no sucede. Cecilia se las ingenia para pegarlo y ponerle flores, pero como todo lo que se rompió, aunque se pegue o se trate de enmendar, ya nunca será como antes. Como una puesta en abismo de lo que sucederá en la relación de Cecilia y Robbie, frustrada por Briony, entendemos que este episodio constituye un acto de refracción de la realidad que la niña observa.

Un segundo episodio, que destacaremos para pensar en los cruces entre el amor y la guerra, corresponde a la conversación de Briony y

el soldado Luc, que está muriendo al cuidado de Briony, en el Hospital donde ella se desempeña como enfermera. El diálogo resulta significativo porque ante las consecuencias de la guerra, tanto él como ella se aíslan y dialogan en francés, lejos del alcance de oídos ingleses, y él le pregunta si lo ama. Ante el estado del joven padeciente, Briony contesta sinceramente que sí. Este momento constituirá el único intercambio “amoroso” que veremos de la joven y tiene lugar, únicamente, ante la fragilidad que supone la guerra. El mismo día en que llega el soldado, muchos otros hombres arriban heridos, tanto física como emocionalmente: “Everything she understood about nursing she learned that night. She had never seen men crying before. (...) A person is, among all else, *a material thing, easily torn, not easily mended.*” (McEwan, 2001a, p. 304, los subrayados son nuestros). Resulta elocuente este pasaje ya que da cuenta de una visión humanista de la guerra, en la que quienes pelean no se comportan como “se esperaría” de soldados o defensores, sino como hombres, que lloran por su suerte y la de sus compañeros; hombres mutilados y destrozados por la guerra. Como en la escena del jarrón antes mencionada, las imágenes de ruptura y de frágil materialidad se multiplican en los subrayados de la cita. Luc Cornet, el soldado francés, comprueba esto. La guerra le dejó, como consecuencia, la mitad del cráneo al descubierto, y el daño devino irreparable. Aun así, él pasa sus últimos momentos dialogando con Briony quien, por una vez, supone un consuelo ante la adversidad. El lenguaje, la función catártica que la palabra habilita, se constituye –quizá- en el modo de “restaurar” el trauma.

Conclusiones

A partir de lo analizado en el presente artículo, *Atonement* se revela como una novela contemporánea en la que el amor y la guerra se entrelazan profundamente; la historia de amor de Cecilia y Robbie, terciada por la Segunda Guerra Mundial, se narra desde la mediación y la construcción que Briony urde. Iniciamos este trabajo cuestionando

el dicho popular “en el amor y en la guerra todo vale”, y vimos hasta qué punto las representaciones de esas experiencias no pueden ser, en verdad, aprehendidas ni transmitidas en forma cabal. La narración de Briony, sus acciones y sus muchos manuscritos, no le permitirán encontrar la expiación buscada,¹³ y creemos que sucede así porque los cambios operados en la joven resultan aparentes: tal como veremos en la cita a final de página, la ya anciana Briony continuará manipulando los hechos / relatos, orquestando los movimientos de “sus amantes” y adjudicándose la misma omnipotencia que tenía de joven. Briony no obtendrá consuelo porque la percepción que tiene de los hechos, tanto del amor como de la guerra, efectivamente, se hallan atravesados por diferentes formas de violencia (maltrato, mutilaciones, violación, abuso psicológico) y porque, en consecuencia, la construcción que hace de los mismos no va a dar lugar a un amor calmo o a una guerra representada desde los tópicos usuales: desde su punto de vista, la violencia forma parte tanto del amor como de la guerra. No habrá posibilidades de expiación para Briony y, la única manera de intentar llegar a una, se logrará mediante una narración que vuelva al final feliz de los cuentos de hadas,¹⁴ esos que aparentemente había dejado atrás junto con su infancia:

¹³ Si bien no hemos profundizado en la expiación que Briony busca, dado que el trabajo se articula en torno a los ejes del amor y de la guerra, este tópico es capital para la comprensión de la novela y para el cierre del artículo. Briony busca varios modos de ‘expiar’ su culpa por lo que les hizo a Cecilia y a Robbie. Algunos de estos hechos son la escritura de la narración que leemos, con su final “de cuento de hadas”; la visita al *Imperial War Museum*; acercarse a Lola para presenciar su casamiento con Marshall; o ayudar a los soldados heridos en batalla a paliar su dolor.

¹⁴ En consonancia con las conclusiones de este trabajo, cabe destacar el trabajo de la Dra. Cristina Featherston Haugh consignado en la bibliografía, que entre sus conclusiones apunta: “La evocación de los amantes no los regresa a la vida ni la priva a ella de la culpa. La ficción del final feliz es presentada como una mentira que reconforta, que distorsiona, una mentira que sirve para restaurar la paz. Sin embargo, frente a la cruda realidad de los que están muertos, la reacción de Briony vieja es la misma que la de Briony, testigo de las mutilaciones de guerra, idéntica a la de Robbie antes de morir: solo queda el silencio. (...) No hay expiación posible” (2011, 167).

But what *really* happened? The answer is simple: *the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy*, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and *her medical prince* survive to love (...) I like to think that it isn't weakness or evasion, but *a final act of kindness*, a stand against oblivion and despair, *to let my lovers live* and to unite them at the end. *I gave them happiness*, but I was not so self-serving as to let them forgive me. Not quite, not yet. *If I had the power* to conjure them at my birthday celebration... Robbie and Cecilia, still alive, still in love, sitting side by side in the library, smiling at *The trials of Arabella*? It's *not* impossible.

But now I must sleep (McEwan, 2001a, pp. 371-372, los subrayados son nuestros).

Referencias bibliográficas

- Alden, N. (2009). Words of War, War of Words: *Atonement* and the Question of Plagiarism. En S. Groes (Ed.), *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives* (pp. 57-69). Cornwall: Continuum International Publishing Group.
- Cormack, A. (2009). Postmodernism and the Ethics of Fiction in *Atonement*. En S. Groes (Ed.), *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives* (pp. 70-82). Cornwall: Continuum International Publishing Group.
- Featherston Haugh, C. (2011). ¿Es la expiación posible? Límites y posibilidades del acto imaginativo-narrativo . En D. Altamiranda y D. Salem, *Miradas epocales en los discursos narrativos* (pp. 159-169). Buenos Aires: Dunken.
- Groes, S. (Ed.). (2009). *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*. Cornwall: Continuum International Publishing Group.
- Keen, S. (2006). The Historical Turn in British Fiction. En J. F. English (Ed.), *A concise companion to: Contemporary British Fiction* (pp. 167-187). Cornwall: Blackwell publishing.

McEwan, I. (2001a). *Atonement*. Londres: Vintage.

McEwan, I. (2001b). *Expiación*. Barcelona: Anagrama.

McLoughlin, K. (2011). *Authoring war. The literary representation of War from Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press.

Woolf, V. (1989). Las mujeres y la narrativa. En V. Woolf, *La torre inclinada y otros ensayos* (pp. 51-61). Barcelona: Debate.

Acerca de las autoras

María Inés Saravia

Profesora, Licenciada y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde se desempeña como profesora Adjunta ordinaria en el Área de Griego de la Facultad de Humanidades (FaHCE). Es autora de los libros: *Sófocles. Una interpretación de sus tragedias*; *Sófocles. Antígona*, con Estudio preliminar, traducción y notas; *Sófocles. Edipo Rey*, con Estudio preliminar, traducción y notas. Ha escrito numerosos artículos de la especialidad en revistas nacionales, latinoamericanas y europeas. Brinda seminarios de grado y posgrado y dirige proyectos de investigación, entre ellos “Las expresiones de violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días”. Actualmente es editora de la revista *Synthesis* del Centro de Estudios Helénicos de la Facultad de Humanidades UNLP.

Cristina Andrea Featherston

Profesora y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (FaHCE). Profesora Adjunta Ordinaria de Literatura Inglesa. Se ha desempeñado como Profesora Ordinaria de Literatura Argentina “A”. Ha publicado artículos, capítulos de libros y libros sobre las temáticas de su especialidad entre los que podrían destacarse *La cultura inglesa en la Generación del 80: Autores, viajes, literatura*; *Civilización y Barbarie: un tópico para tres siglos* y *Trauma, memoria y relato*. Ha dictado seminarios de posgrado y doctorado sobre las relaciones entre la violencia, la guerra y la literatura. Sobre ese tema ha publicado varios artículos en revistas nacionales y extranjeras.

Graciela Noemí Hamamé

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Ayudante diplomada del Área Griego de la FaHCE y docente investigadora del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP. Entre sus publicaciones se encuentran: *Griego clásico: cuadernos de textos. Serie Diálogos platónicos. Hipias menor* y el correspondiente al diálogo *Eutifrón*, como co-autora; además de ser editora de Actas de eventos científicos organizados por el CEH, ha publicado artículos y capítulos de libros de su especialidad como “Emoción e intelecto en el dominio agonal de la palabra, el silencio y la acción (*Fenicias*, vv. 261-637)” ; “Clitemnestra: Deixis y Referencia en la *Orestíada* de Esquilo” (Zechin ed.); “*Los siete contra Tebas* de Esquilo. El protagonismo de los espacios”, en ΠΡΑΚΤΙΚΑ, *Actas del XIº Congreso de la FIEC* y “‘La escena de los escudos’ en *Fenicias* de Eurípides”, en *Synthesis*. Dicta junto con la Dra. Saravia seminarios de grado y especialización.

Bárbara Álvarez Rodríguez

Doctora en Filosofía por la Universidad de Oviedo (España), donde estuvo trabajando durante cuatro años como investigadora predoctoral. Realizó su investigación postdoctoral durante dos años en el Departamento de Clásicas de la Universidad de Stanford (USA), llevando a cabo un proyecto titulado “Exclusion and Marginalization in the Greek Epic. A study on the relations with the Other in the *Iliad*”. Una parte de este Proyecto la llevó a cabo como Visiting Scholar en el Center for Hellenic Studies de la Universidad de Harvard (USA). Ha participado en congresos y seminarios en USA y España y ha publicado varios artículos en diversos países como España, USA o Portugal.

María Silvina Delbueno

Profesora en Letras, Magíster en Literaturas Comparadas por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña actualmente como Profesora Asociada ordinaria en el área de Lenguas en las Facultades de Derecho y de Agronomía de la Universidad Nacional del Centro de

la provincia de Buenos Aires, sede Azul. Es miembro de proyectos de investigación radicados en la Universidad Nacional de La Plata.

Maria Eugenia Pascual

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa la Maestría en Literaturas Comparadas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP. Es ayudante en la materia Literatura Inglesa en dicha facultad para la carrera de Letras y en la materia Producción de textos de la Licenciatura en Artes plásticas de la FBA de la UNLP.

Natalí Mel Gowland

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Adscrita a la cátedra Literatura Inglesa de dicha casa de estudios. Estudiante también de la Licenciatura en Letras. Actualmente se encuentra finalizando su tesina de grado en el área de la literatura juvenil inglesa contemporánea. Ejerce como docente de nivel medio y participa como colaboradora en proyectos de investigación y desarrollo dependientes de UNLP desde 2014.

Estas páginas abordan los conceptos que han resultado vertebradores de reflexiones, debates y estudio sobre la representación de la violencia en la literatura, desde la antigüedad clásica hasta el presente. Cada uno de los ensayos que componen el libro indaga acerca de cómo y por qué razones las sociedades de diversas épocas quiebran el entramado social en determinadas circunstancias que se reiteran cíclicamente, expresadas en enfrentamientos bélicos, muertes, sacrificios y otros ejemplos de quebrantos. Estos trabajos se inscriben en el actual desafío que plantea la discusión teórica acerca de la identificación de los modos mediante los cuales los escritores, de períodos históricos y de geografías distantes, advierten dificultades reincidentes a la hora de plasmar la beligerancia humana inscrita en lo diacrónico. En este sentido, proponen instalar el diálogo respecto de puntos de vista críticos sobre textos literarios de diferentes épocas que permitirán sombrear las múltiples y por momentos disonantes y, en otros, visiones sinfónicas con que ha sido abordada la problemática de la guerra.



Estudios/Investigaciones, 71

ISBN 978-950-34-1811-6

IdIHCS Instituto de
Investigaciones en
Humanidades y
Ciencias Sociales

