

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 Alceste 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 retomaré von Klausewitz (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: οἰστρημα 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 inefabilidad 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 Tóibin, 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.

Las letras sobre las guerras: Necesidad y límites de una relación conflictiva en tres novelas contemporáneas

Cristina Andrea Featherston

Nuestra propuesta de análisis parte de una referencia a tres momentos de dos novelas de la post Primera Guerra Mundial de las que nos ocuparemos en estas páginas más adelante. Ficcionalmente, representan algunas de las problemáticas centrales de la literatura de guerra¹ sobre las que proponemos reflexionar.

Primer caso. *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, novela que comienza con el relato del camino de Clarisa, la protagonista, rumbo a la florería para adquirir los adornos que utilizará en la fiesta que ofrecería esa noche. Cruza el barrio de Westminster, en el que habita desde hace más de veinte años.² La Londres por la que ella transita resulta geográficamente identificable y le proporciona situaciones e imágenes

¹ Hacemos un uso amplio de la categoría “literatura de guerra”, tal como es de uso en la bibliografía anglosajona sobre el tema.

² “For having lived in Westminster-how many years now? Over twenty- one feels even in the middle of the traffic, or walking at night, Clarissa was positive, a particular hush or solemnity (Woolf, 2005, p. 4)”. [Porque habiendo vivido en Westminster-¿cuántos años?, más de veinte- se siente hasta en medio del tráfico, o al despertarse de noche, aseguraba Clarisa, una calma particular o solemnidad] (Woolf, 1982, pp. 3-4).

que va asociando con experiencias propias o de la comunidad. Goza de su paseo mientras trata de convencerse de que “en el mundo que la rodea” está la vida, aquello que ama:

In the people's eyes, in the swing, tramp and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment of June.

For it was the middle of June. **The War was over**, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because the nice boy was killed...(Woolf, 2005, p. 4).

En los ojos de la gente, en su pisar, en su arrastrarse, en su girar, en el ruido y el tumulto; carruajes, automóviles, ómnibus, furgones, hombres “sándwich” agobiados y oscilantes; charangas; organillos; en el triunfo y el sonido y el extraño cantar de algún aeroplano sobre su cabeza, estaba lo que ella amaba: la vida; Londres; en este momento de junio.

Porque era mediados de junio. **La guerra había terminado**,³ excepto para algunos, como Mrs Foxcroft, que se desesperaba la noche antes, en la Embajada, porque había muerto aquel gentil muchacho...(Woolf, 1982, p.10).

El gozo de la protagonista y, fundamentalmente, su fe en que la guerra había terminado, era compartido por muchos londinenses aunque, a lo largo de su desarrollo, la novela mostrará que esta apreciación no es más que una falsa esperanza y que las guerras no acaban sin dejar huellas en las sociedades y que estas aparecen en los temores al escuchar una explosión o en la fragmentación psicológica de los soldados que tratan de reincorporarse al mundo social.

³ El destacado es nuestro.

Cuatro años después, el novelista norteamericano Ernest Hemingway publica *Adiós a las armas* (1929). Casi al comienzo de su relato, el narrador, el teniente Henry, un conductor de ambulancias, inicia una relación con la enfermera inglesa Catherine Barkley, que ha perdido a su novio en la batalla de Somme. Ante los primeros asedios de Frederic, quien busca en ella no el amor sino la satisfacción de su deseo, sin necesidad de ir al prostíbulo de oficiales, Catherine se resiste y se muestra un tanto esquiva. Su actitud es combatida por Frederic, que la exhorta a dejar de lado la guerra:

The Italians didn't want women so near the front. So we're all on very special behavior. We don't go out.

I can come here though.

Oh, yes. We're not cloistered.

Let's drop the war

It's very hard. There is no place to drop it.

Let's drop it anyway (Hemingway, 2012, p. 22).

— Los italianos no querían mujeres tan cerca del frente. Así que nos encontramos en una situación muy peculiar. No podemos salir.

— Pero yo sí puedo venir.

— ¡Oh, sí, no estamos enclaustradas!

— Dejemos la guerra a un lado.

— **Es difícil no hay dónde dejarla.**

Aún así, dejémosla. (Hemingway, 2013, p. 35).

Más adelante en el desarrollo del relato, el teniente dialoga con los conductores italianos de las ambulancias que están bajo su responsabilidad. La mayor parte de ellos se opone a la guerra, circunstancia que la narración recoge verazmente de la realidad histórica (Lablanca, 2014), y algunos preferirían ser derrotados si de ese modo se asegurara la finalización del conflicto. Intercambian opiniones sobre estos hechos y aparece, una vez más, la ubicuidad de la guerra:

Tenente, Passini said. We understand you let us talk. Listen. There is nothing as bad as war. We in the auto/ambulance cannot even realize at all how bad it is. When people realize how bad it is they cannot do anything to stop it because they go crazy. There are some people who never realize at all how bad it is. There are some people who never realize. There are people who are afraid of their officers. It is with them the war is made.

I know it is bad but we must finish it.

It doesn't finish. There is no finish to a war (Hemingway, 2012, p. 44).

— Tenente -dijo Passini-, se supone que nos deja usted hablar. Escuche. No hay nada peor que la guerra. En el cuerpo de ambulancias no podemos hacernos una idea de lo mala que es. Cuando la gente lo ve, no puede hacer nada por detenerla porque se desquicia. Hay quien no llega a darse cuenta. Y quien teme a sus oficiales. Con ellos se hacen las guerras.

Sé que la guerra es mala pero debemos resistir hasta el final.

No tiene fin. Las guerras no terminan nunca ⁴ (Hemingway, 2013, p. 63).

Las tres citas precedentes sintetizan algunas de las preocupaciones que desvelan y fatigan a los escritores de guerra. Como los interlocutores italianos con quienes dialoga Frederic, todo el mundo odia la guerra. Pero “las guerras no acaban nunca” e involucran en su devenir todos los aspectos de una sociedad y su cultura. Y no nos referimos en esta oportunidad a la dificultad que supone determinar la finalización de una guerra desde un punto de vista político e histórico sino a los modos como la violencia desatada por ellas inunda todos los campos de la vida social y no finaliza en el momento en que se firma la rendición de una de las partes.⁵ Desde un punto de vista político, que

⁴ El destacado es nuestro.

⁵ Con respecto a la problemática de la fijación del momento en que una guerra

extrañamente coincide con las representaciones literarias que focalizaremos, Mary Dudziak no duda en afirmar que “ el poder de la guerra no puede ser extinguido con una firma” (2012, p. 61).⁶

La literatura del siglo XX, que podría ser considerada una época dominada por la guerra (Piette, 2016, p. 2), no puede desentenderse del impacto que la presencia acuciante de la militarización ha tenido sobre los modos en que los “ciudadanos viven sus vidas y sueñan sus fantasías” (Piette, 2016, p. 3) en un mundo en el que no sólo las Guerras Mundiales sino la abundancia de enfrentamientos (Guerra Fría, Guerra coreana, Guerra de Vietnam, Guerra de las Malvinas/Falkland, Guerra del Golfo, Guerra de Afganistán, etc.) multiplicaron los terrores y militarizaron la geografía del planeta. Desde hace varias décadas, los historiadores han estudiado la significación de las guerras en la configuración no sólo de las etapas históricas –aun cuando acepten que estos mojones tienen mucho de “hechos construidos” *a posteriori*– sino que también las han visto como motores que direccionan la economía y la cultura, al menos en occidente. Los estudios literarios habían permanecido, en ese sentido, un tanto rezagados hasta la última década del siglo XX en que el foco comenzó a iluminar la escritura relacionada con las dos Guerras Mundiales. Un caso paradigmático de los aportes de este nuevo enfoque es, por citar sólo uno, la exploración renovada de la literatura modernista en lengua inglesa hasta ese momento dominada por una visión esencialista, esteticista y a-histórica.⁷

finaliza, resultan interesantes y pertinentes las observaciones de Mary L. Dudziak acerca de cuándo terminó, por ejemplo, la Segunda Guerra Mundial. La autora observa que si bien suele aceptarse que la Segunda Guerra comenzó abruptamente con el ataque japonés a Pearl Harbour y terminó con la rendición japonesa, después de que los Estados Unidos de Norteamérica arrojaran las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki, tanto el comienzo como la finalización podrían tener límites más difusos (Dudziak, 2012, pp. 35-36).

⁶ “But the power of war, could not quite be extinguished with a signature”(Dudziak, 2012, p. 61).

⁷ Un caso ejemplificativo es la lectura que durante gran parte del siglo XX se

La consideración de esta nueva perspectiva motiva una significativa ampliación del campo de estudio y una creciente complejidad relacionada no sólo con las representaciones de la guerra sino también con espacios bélicos que se van agrandando para involucrar campos de batalla (Guerra Boer), la trinchera (Primera Guerra Mundial), las ciudades y el mundo en su totalidad, en el caso de las potenciales guerras atómicas. La guerra se ha tornado ubicua y amenaza al hombre en las más diversas geografías. Acompañando estas metamorfosis, los géneros literarios (siempre en unión de fondo y forma, como lo afirma Frederic Jameson, 1975) dan cuenta de esta situación a partir de un significativo proceso de desvanecimiento de límites categoriales precisos como se mezclan las diferentes nacionalidades en los frentes de batalla de la Primera y Segunda Guerra Mundial.⁸ En síntesis, parecería que la guerra se ha adueñado del escenario cultural para metamorfosearlo y este proceso no se funda en la inexistencia de guerra y literatura que la contemple en etapas anteriores sino en la exacerbada sensibilidad del hombre de los siglos XX y lo que va transcurrido del XXI, que se siente amenazado por un fenómeno que cobró —a partir de la creciente tecnología armamentista— dimensiones impensables en el mundo homérico, en la tragedia de Atenas o en las novelas que dan cuenta de las guerras napoleónicas tan profundamente representadas por Stendhal. Frente a esta omnipresencia acuciante, las representaciones se multiplican en voces disidentes, de difícil compatibilización como lo muestran los relatos de los veteranos que han estado presentes en los frentes de batalla, diferentes a los de los civiles que vivieron la “guerra a la distancia” o de quienes participaron desde los apoyos sanitarios que, aunque cercanos a las zonas de conflicto, no han tenido contacto directo con el instante en que estalla

hizo de novelas como *Mrs Dalloway* (1925) y *Al faro* (1927), que se leyeron en clave del debate entre literatura “realista” y “modernista”, entendiendo por esta última los rasgos estilísticos que resaltan su escasa referencialidad (Marcus, 2000, p. 143).

⁸ Un ejemplo claro de esta mezcla se da en la co-existencia de diferentes lenguas. Por ejemplo, la introducción en *A Farewell to Arms* de múltiples vocablos italianos.

la violencia extrema. Situaciones de este tipo, generan, por momentos, disputas acerca de quiénes están “legitimados” para relatar la guerra. Mary Borden, enfermera durante la Primera Guerra Mundial, sintetiza estas problemáticas en el Prefacio a *The Forbidden Zone*:

To those who find these impressions confused, I would say that they are fragments of a **great confusion**. Any attempt to reduce them to order would require artifice on my part and would falsify them. To those on the other hand who find them unbearably plain, I would say that I have blurred the bare horror of facts and softened the reality in spite of myself, not because I wished to do so, but because I was incapable of a nearer approach to the truth (Borden, 2008, p. 3).⁹

La idea de “confusión” como palabra que intenta describir la situación de violencia extrema nos parece operativa a la hora de abordar la narrativa cuyo tema central es la experiencia de la guerra. Borden acierta cuando afirma que al ordenar ese desconcierto- confusión surge un “artificio”, un distanciamiento sin el cual se vuelve imposible la secuenciación que la narrativa requiere. Coincidente visión manifiesta, en relación con la Segunda Guerra Mundial, Donald Bain cuando escribe (en 1942), en medio de la contienda bélica que afectaba al continente europeo y a vastas zonas del sudeste asiático:

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, 1942, p. 150).¹⁰

⁹ “Para aquellos que encuentren estas impresiones confusas, diría que son fragmentos de una gran confusión. Cualquier intento de reducirlas al orden requeriría un artificio de mi parte y las falsificaría. Para aquéllos que, del otro lado, las encuentre insoportablemente francas, les diría que he difuminado y suavizado la realidad a pesar de mí misma, no porque deseara hacerlo, sino porque era incapaz de una aproximación más cercana a la verdad” (Borden, 2008, p. 3).

¹⁰ “Estamos apurados y solo podemos ver los pequeños componentes de la escena/ no podemos decir qué incidentes enfocaremos en la pantalla final (Bain, 1942, p. 150).

Ambas reflexiones dan cuenta de la doble dificultad que presenta la escritura/literatura de guerra:¹¹ la inefabilidad de la experiencia traumática debida a la “confusión” a la que apunta Borden, con su consiguiente necesidad de dejar pasar un tiempo que posibilite la integración de las experiencias y la decantación entre imágenes irrerepresentables y aquellas que perdurarán para componer la escena final. Por otro lado, ese tipo de aseveraciones implicaría deslindar entre literatura escrita durante la guerra y la que surge una vez que la contienda ha finalizado, límites que no siempre resultan fáciles de demarcar.

Si quienes han escrito acerca de la guerra insisten en la problemática de su representación, el concepto mismo conjura múltiples dificultades. Como “recorte efectuado sobre un conjunto de por sí inabarcable (la obra no puede escribir todo)” (Cella, 2012, p. 10) presencia de una ausencia, la representación revela su estatus paradójico y, al mismo tiempo, muestra su carácter diferencial respecto de una duplicación imposible. La percepción supone una actividad en la que el sujeto interviene y se torna siempre diversa y cambiante de acuerdo con las experiencias de ese sujeto, la ineludible intervención en la rescritura de la ideología artística y la posición del individuo respecto de su entorno por mencionar sólo algunas de las variables.

Aun aceptando el hecho de que cada guerra ha hallado su *poiesis* particular, su modo “natural” de acceder a la representación (épica para la Guerra de Troya, poesía lírica para la Primera Guerra Mundial, novela de corte épico para la Segunda Guerra Mundial, picaresca-farsesca en la Guerra de las Malvinas,¹² film documental testimonial para la Guerra de Vietnam, etc.) se puede señalar cierta coincidencia en los desafíos y respuestas que emergen como similitudes en la representación a través de períodos y culturas diversas (Jameson, 2009).

¹¹ Parte de la bibliografía en inglés prefiere el concepto abarcativo de “escritura de guerra [*war writing*]. Otros autores establecen un límite y prefieren hablar de literatura de guerra (McLoughlin, 2012). Se debate asimismo, cuál es el límite de las categorías.

¹² Una discusión de esta categorización puede leerse en “Narrativa de Malvinas” de Cristina Featherston (2015).

La narrativa en lengua inglesa se ha revelado particularmente receptiva a estas problemáticas que, según lo expresara Jameson, “exceden la representación tan completamente como la conceptualización y, sin embargo, **incesantemente tientan y exasperan las ambiciones narrativas tanto convencionales como experimentales**¹³ a menos que esta particular realidad [la guerra] dejara de existir” (2009, p. 547).¹⁴

Dentro de la vastísima producción analizaremos las novelas que postulamos como paradigmáticas por su diversa relación con la Primera Guerra Mundial: *Adiós a las armas* (1929) de Ernest Hemingway y *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf y una novela que desde el punto de vista del momento enunciativo está separada de la guerra que representa, no obstante su núcleo narrativo gira alrededor de la Segunda Guerra Mundial: *El paciente inglés* (1992) de Michael Ondaatje.

La oquedad de la guerra en *Adiós a las armas*

Finalizada la Gran Guerra en 1919, a mediados de la década de 1920 se produce lo que la crítica ha denominado “Boom de los libros de guerra” que, influidos en general por el sentimiento que invadió a la sociedad de posguerra de ambos lados del Atlántico, multiplicó una visión crítica de la contienda. Podríamos mencionar, entre muchos otros textos, *Adiós a todo eso* (1929) de Robert Graves, *La muerte de un héroe* (1928) de Aldington el drama de R.C. Sheriff *Journey's end* (1929), la traducción inglesa de *All quiet in the western front* (1929) que, como producción fílmica, tuvo un gran impacto en la opinión pública de habla inglesa-, *Memorias de un oficial de infantería* de Siegfried Sasoon (1930). Más tarde, recién en 1933, aunque compartiendo la focalización crítica, se publicaría la novela que se convertiría en un baluarte

¹³ El destacado es nuestro.

¹⁴ War is one among such collective realities, which exceed representation fully as much as they do conceptualization and yet which ceaselessly tempt and exasperate narrative ambitions, conventional and experimental alike: unless, of course, this particular reality ceases to exist (Jameson, 2009, p. 1547).

del movimiento pacifista: *Testamento de juventud*,¹⁵ de Vera Britain.

A la hora de enfocar *Adiós a las armas*, dos corrientes críticas se disputan la supremacía: una, la línea biográfica que insiste en señalar la relación entre el narrador Frederic Henry y la experiencia de Ernest Hemingway en el frente italiano. Carlos Baker postula que este tipo de lectura sostiene que la novela se basa en un par de acontecimientos traumáticos vividos por Ernest Hemingway entre 1918 y 1919: la grave herida que sufrió la noche del 8 de julio de 1918 y la ruptura de la relación amorosa que mantuviera con la enfermera Agnes von Kurowsky (Baker y Erval, 1968, pp. 23-26). Tales interpretaciones quedaron muy debilitadas a partir de las precisiones que en 1975 y 1984 fundamentaron Michael Reynolds¹⁶ y Millicent Bell.¹⁷ Esta últi-

¹⁵ Cf. Loch Mowat (1968).

¹⁶ Michael Reynolds, sintéticamente, aporta datos relevantes para cuestionar las lecturas de neto corte autobiográfico: “When Frederic Henry, hero of Hemingway’s *A Farewell to Arms* lived in the house “that looked across the river and the plain to the mountains” (Hemingway, 2012, p. 3) it was the late summer of 1915, Italy had just entered the European War, and Ernest Hemingway had just turned sixteen in upper Michigan. In the spring of 1918, Catherine Barkley died in childbirth in Lausanne, Switzerland; in April 1918, Ernest Hemingway drew his last pay check from the Kansas City and left for his own war experience in Northern Italy. When he reached Italy in 1918 for his short lived tour as a Red Cross ambulance driver, the Italian front bore no resemblance to the front at which Frederic had served for two years as an ambulance driver in the Italian army (Reynolds, 1987, p. 49). [Cuando Frederic Henry, héroe de *Adiós a las armas* de Ernest Hemingway vivía “en una casa de un pueblo que daba a las montañas al otro lado del río y la llanura” (Hemingway, 2013, p. 9) era el final del verano de 1915. Italia acababa de entrar en la Guerra Europea y Ernest Hemingway acababa de cumplir dieciséis años en el Alto Michigan. En la primavera de 1918, Catherine Barkley murió de parto en Lausana, Suiza; en abril de 1918, Ernest Hemingway cobró su último cheque del periódico Kansas City Star y abandonó los Estados Unidos para comenzar su experiencia en el norte de Italia. Cuando llegó a Italia en 1918 para cumplir su breve experiencia como conductor de ambulancia, el frente italiano no tenía semejanza con el que había conocido Frederic como conductor de ambulancias dos años antes].

¹⁷ Bell es taxativo a la hora de afirmar que no fue la memoria sino el material impreso sobre la guerra y su frente italiano lo que aportó los detalles precisos de sus

ma crítica acuñó para referirse a *A Farewell to Arms* las categorías de “Pseudo-autobiografía” y “metáfora personal”. Amén de precisiones históricas que ya habían sido señaladas por Reynolds, Bill insistió en que Hemingway sostuvo siempre la idea de que “la única escritura que tiene algo nuevo que decir es la que da forma a lo que tú has imaginado” (Bell, 1987, p. 113). El propio Hemingway en el Prólogo a la edición de 1948 define el proceso de escritura como uno de invención:

I remember living in the book and making up what happened in it every day. Making the country and the people and the things that happened I was happier than I had ever been (Hemingway, 2012, p. vii).¹⁸

En la misma línea, como lo recuerda Ricardo Piglia en un Prólogo a la traducción al castellano de *En nuestro tiempo* (2018), en una carta a Max Perkins, Hemingway criticaba una novela de Fitzgerald por considerar que “no inventaba lo suficiente” y agregaba que “con materiales reales es muy difícil escribir. Inventarlo es más fácil y mejor” (Piglia, 2018, p. 12).

Una segunda línea crítica, profusamente representada, es la que, partiendo de las re-escrituras del final, insiste en una lectura de orden filosófico, aunque el espectro de significaciones atribuidas dista de ser unánime. Apuntan, muchas de ellas, a dilucidar una concepción ya sea heroica, trágica o nihilista de la existencia que estaría implícita en los intersticios alusivos de la novela.

Enfocar *Adiós a las armas* en el contexto genérico de las escrituras de guerra supone indagar de qué modo la resolución trágica de la

descripciones de las escenas de las batallas en el frente italiano de la Primera Guerra Mundial (1987, p. 113) [It was not memory but printed source material that supplied the precise details of its descriptions of historic battle scenes on the Italian front in World War I].

¹⁸ “Me recuerdo viviendo dentro del libro e inventando lo que ocurría en él cada día. Inventando el país y su gente y las cosas que sucedían fui más feliz que nunca” (La traducción es nuestra).

novela, aparentemente desvinculada del contexto bélico en el cual se mueven los personajes, parece sin embargo producto de una sociedad atravesada y metamorfoseada por la experiencia bélica. Si elegimos partir de ese momento, cabría preguntarnos si ese final –escrito y reescrito hasta el cansancio por Hemingway¹⁹ se relaciona con la experiencia del narrador en el frente italiano. La pregunta que deberíamos hacernos, al acompañar a Frédéric hasta el desenlace de su historia, cuando su hijo nace inerme y su amada Catherine muere en el parto, si, acaso, esta situación trágica final se relaciona con la guerra. ¿Esta disolución terminal, este “say good-by to a statue” (Hemingway, 2012, p. 284) “decir adiós a una estatua” (Hemingway, 2013, p. 374) moldea un efecto de la imposibilidad de dejar la guerra, o acaso puede relacionarse con características personales de Frederic que responden a su personalidad. Parece lícito pensar que la constatación final del vacío de la muerte cuyo presentimiento ha sido cuidadosamente elaborado (Baker y Erval, 1968, p. 31) puede ser leído como una transformación del narrador protagonista que recupera un sentido cuando todo parece negarlo (Cole, 2009, p. 1632).

El punto de partida elegido por Frederic para narrar su historia se ubica en una de las tantas interrupciones de los combates en el frente italiano.²⁰ La naturaleza, ajena a los designios humanos, torna impo-

¹⁹ La edición de la “Hemingway Library” recoge 47 versiones manuscritas por Hemingway del final de la novela. Como su nieto, Sean Hemingway, señala en el “Prólogo” a la mencionada edición “the numerous drafts of “The Ending” document how hard Hemingway worked at getting the words just right (Hemingway, 2012, p. XIX). En 1968, Carlos Baker afirmaba que “Durante años corrió el rumor de que Hemingway reescribió las páginas finales de la novela 37 veces. Tal cifra es seguramente exagerada (Baker y Erval, 1968, p. 37). La apertura pública de los manuscritos Hemingway ha permitido corroborar la versión del nieto y corroborar las numerosas variaciones propuestas por el autor.

²⁰ Nicole Labanca ha llamado la atención sobre las inexactitudes e imprecisiones con que los historiadores han reconstruido el frente italiano. Suponía una zona fronteriza de aproximadamente 600 kilómetros que dibujaban una suerte de gran S con dos focos principales: el Trentino austro-tiroles y la Friulia italiana, enmarcada por los

sibles los desplazamientos e impone una tregua.²¹ La imagen inicial de las tropas en marcha, desplazándose para guarecerse durante las estaciones frías, combina el polvo levantado por los destacamentos y alojado sobre los follajes de los árboles con la caída temprana de las hojas que adopta el ritmo de los movimientos castrenses:

Troop went by the house and down the road and the **dust**²² they raised powdered the leaves of the trees.

The trunks of the trees too were **dusty** and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the **dust** rising and leaves, stirred by the breeze falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves (Hemingway, 2012, p. 3).

Las tropas pasaban por delante de la casa, se alejaban carretera abajo y el **polvo** que levantaban cubría las hojas de los árboles. Los troncos también estaban **polvorientos**, las hojas cayeron pronto ese año y vimos a las tropas pasar por la carretera, el **polvo** que levantaban y las hojas que caían agitadas por la brisa mientras los soldados desfilaban, y luego la carretera blanca y vacía a excepción de las hojas (Hemingway, 2013, p. 9).

Alpes. Desde el punto de vista austríaco, este frente, conocido como “el frente blanco” por ser una zona cubierta de nieves permanentes y glaciares, era un espacio ideal para ser defendido frente a un enemigo que desplazaba tropas más numerosas. Sin embargo, el sistema de trincheras, por razones geográficas, fue mucho más precario que el del frente Occidental. La Italia liberal no estaba interesada en la guerra para la cual, según claro conocimiento de la élite, no estaban preparados. Sin embargo, una vez declarada la guerra, vieron en ella la oportunidad de usarla para reconquistar el territorio de la Dalmacia, del Trentino, del Tirol Sur e hicieron de la guerra una cuestión de identidad nacional (Labanca, 2014, p. 266). La traducción es nuestra.

²¹ Nicole Labanca insiste en que el llamado “frente blanco” nombre que los austríacos daban al frente con los italianos tuvo un carácter más precario que el occidental debido a las condiciones climáticas propias de la zona (Labanca, 2014, p. 266).

²² El destacado es nuestro. La usamos para intensificar la reiteración.

El polvo arrastrado por las tropas al finalizar el verano de 1915, fecha en la que Italia acaba de entrar en la contienda y la focalización de una carretera blanca, vacía y polvorienta se relacionan –en su connotación de soledad– con el final de la novela, con la imagen del narrador caminando solo hacia el hotel, habiendo dejado en el hospital a su hijo nacido muerto y a la fallecida Catherine. Entre este comienzo y aquel final, el lector se debate acerca de las causas de tales situaciones. Consideramos relevante recordar que Frederic, en cuanto narrador, organiza su relato y, por lo tanto, elige el punto de partida que le parece significativo para su historia, que no se inicia con Catherine sino con esta imagen de los ejércitos en lenta y pesada marcha, desplazándose con una cadencia semejante al polvo que se deposita sobre los árboles.

Las treguas invernales se reiteran en la primera parte del relato. La de 1916 es aprovechada por Frederic para viajar por el norte de Italia. Pareciera que cree que puede vivir ajeno a la guerra. Cuando él regresa, con la llegada de la primavera, a Gorizia, observa que, a excepción de algunos daños en los edificios, producto de los bombardeos austríacos, la casa en la que habitaba con el médico Rinaldi seguía igual. Ante los requerimientos de Rinaldi, obsesionado por sus visitas diarias al prostíbulo, sintetiza su experiencia durante el permiso:

...Where did you go and what did you do? Tell me everything at once.

I went everywhere. Milan, Florence, Rome, Naples, Villa San Giovanni, Messina, Taormina.

You talk like a time table. Did you have any beautiful adventures? Yes.

Where?

Milano, Firenze, Roma, Napoli (Hemingway, 2012, p. 10).

...¿Dónde has estado? Cuéntamelo todo.

— En todas partes. En Milán, en Florencia, en Roma, en Nápoles, en Villa San Giovanni, en Messina, en Taormina...

— Pareces un horario de trenes. ¿Has tenido alguna aventura?

— Sí.

¿Dónde?

En Milano, en Firenze, en Roma, en Napoli (Hemingway, 2013, p. 18).

Es decir, el punto de partida del narrador se resuelve en la interrelación entre guerra, lujuria y camaradería en el comedor de oficiales.²³

Uno observa cierto vacío difícil de definir en Frederic, —algunos críticos lo han leído como cinismo—²⁴ pero, al mismo tiempo, sus propias confesiones trasuntan la inquietud por algo más significativo, aun cuando esta incertidumbre vaya acompañada por la falta de decisión para emprender la búsqueda. Este sentimiento se pone de manifiesto en la ocasión en que intenta explicar al capellán, a quien confiesa tener simpatía, las razones por las que no ha ido a conocer la tierra natal de éste, desilusionándolo a él y a su anciano padre, que le había preparado un hospedaje:

I had wanted to go to Abruzzi. I had gone to no place where the roads were frozen and hard as iron, where it was clear cold and dry and the snow was dry and powdery (...) I had gone to no such place but to the smoke of cafés and nights when the room whirled and you needed to look at the world to make it stop, nights in bed, drunk, when you knew that that was all there was and the strange excitement of waking and not knowing who it was with you. And the world all unreal in the dark and so exciting that you must resume again unknowing and not caring in the night, sure that this was all and all and not caring (Hemingway, 2012, p. 12).

²³ El punto de partida de Frederic es la lujuria que, como a su compañero de cuarto, el médico italiano Rinaldi, lo lleva de prostíbulo en prostíbulo.

²⁴ En este sentido, Patrick Quinn concluye su análisis de la novela de Hemingway afirmando que “For Henry, as for all the ‘lost generation’, the existential realization dawns that the only way to survive in the modern godless world is to be faithless and cynical” (Quinn, 2009, p. 183)[Para Henry, como para toda la llamada “ generación perdida”, la revelación existencial ilumina la certeza de que el único modo de sobrevivir en el moderno mundo sin Dios es ser agnóstico y cínico].

Yo había querido ir a los Abruzos. No había estado en ningún sitio donde las carreteras estuviesen heladas y frías como el hierro, donde hiciera un tiempo claro y gélido (...) No había estado en ningún sitio parecido, pero sí en el humo de los cafés y en noches en que la habitación daba vueltas y había que mirar la pared para que se detuviera, noches en la cama, borracho, cuando sabía que eso era todo lo que había y la extraña sensación de despertar y no saber quién estaba a tu lado, y el mundo parecía tan irreal y excitante en la oscuridad que había que seguir sin saber y sin preocupaciones, convencido de que eso era todo y todo y todo y de que te trae sin cuidado (Hemingway, 2013, p. 21).

En la descripción que Frederic hace de sus noches, aparecen imágenes amenazantes de vacío y, aunque pretende convencerse de que esa nada era todo lo que había, en su interior indaga por algo más, añora no haber conocido un lugar diferente. La reiteración del pronombre indefinido: “todo, todo y todo” unido a la conclusión con que pretende autoconvencerse de que la inanidad de su existencia lo trae sin cuidado, manifiesta una inquietud por una percepción de carencias existenciales, reiteradas una y otra vez en las noches del narrador. Posiblemente esa actitud defina de la mejor manera a Frederic y podríamos aventurar que quizás, aunque nunca lo haga explícito, esclarezca una de las razones que lo llevaron a alistarse en el ejército italiano.

Precisamente, el teniente Frederic Henry vive, como lo veremos en los personajes de *El paciente inglés*, como un *outsider* de la guerra, un norteamericano que se ha alistado como conductor de ambulancias en el ejército italiano, antes de que los Estados Unidos de Norteamérica declararan la guerra. Poco sabemos de su vida previa: que estudiaba arquitectura en Roma, que proviene de una familia acomodada (suele referirse a letras a la vista, no le falta dinero e incluso se lo presta a Rinaldi), que no tenía padre sino padrastro, que

no mantenía buena relación con sus familiares (lo confiesa hacia el final a Catherine).²⁵

Tampoco conocemos demasiado ni se comprenden —como señalamos anteriormente— los motivos que llevaron a Frederic a unirse al frente italiano y no a otro ejército aliado. Sus explicaciones, a quienes se lo preguntan, suenan siempre evasivas y pueriles. La enfermera jefe lo interroga, él responde:

You are the American in the Italian army? She asked.

Yes, ma'am.

How did you happen to do that? Why didn't you join up with us?

I don't know", I said. Could I join now?

I 'm afraid not now. Tell me. Why did you join up with the Italians?

I was in Italy, I said, and I spoke Italian (Hemingway, 2012, p.19).

— ¿Es usted el norteamericano que está en el ejército italiano?— preguntó.

— sí, señora.

— ¿Por qué no se alistó con nosotros?

— No lo sé, respondí— ¿Podría hacerlo ahora?

— Me temo que no. Dígame. ¿Por qué se alistó con los italianos?

—Estaba en Italia -dije-, hablo italiano (Hemingway, 2013, p. 31).

Whyndham Lewis aventura que Frederic “has come over to Europe for the fun of the thing, as an alternative to baseball” (Lewis, 1970, p. 20) [vino a Europa por la diversión de la cuestión, como alternativa del baseball]. Posiblemente, aunque en primera instancia, estemos inclinados a compartir su postura, la apreciación sea demasiado extrema y esté dejando de lado alguno de los motivos variados que determinaron la adhesión de muchos jóvenes:²⁶ la búsqueda de un sentido frente

²⁵ “Don't you care anything about them?”, “I did, but we quarreled so much it wore itself out.”(Hemingway, 2012, p. 261). “-¿No les quieres nada? / -Antes sí, pero a fuerza de discusiones se me acabó pasando. (Hemingway, 2013, p. 343).

²⁶ Con respecto a los motivos que indujeron a los jóvenes a unirse a la guerra se

a cierta vaciedad que los envuelve y amenaza; el aura heroica que la propaganda política promocionaba y que, en la novela, queda metonimizada por la alusión a la guerra de las películas que el narrador refiere. Casi al comienzo, antes de ser herido, en una oportunidad en que regresa de un servicio en las montañas, en el que le ha resultado imposible auxiliar a un soldado que se ha quitado el braguero de la hernia para no regresar al frente, Frederic reflexiona, en un breve fragmento que incorpora el fluir de su conciencia:

I wish that I was with the British. It would have been much simpler. Still I would probably have been killed. Not in this ambulance business. Yes, even in the ambulance business. British ambulance drivers were killed sometimes. Well, I knew I would not be killed. Not in this war. It **did not have anything to do with me. It seemed no more dangerous to myself than war in the movies** (Hemingway, 2012, p. 31).

Habría preferido estar con los británicos. Todo habría sido más sencillo. Aunque lo más probable era que me hubieses matado. No en las ambulancias. O sí, aunque estuviese en las ambulancias. De vez en cuando moría algún conductor de ambulancia británico. Sin embargo estaba convencido de que a mí no me matarían. Al menos en esta guerra. NO tenía nada que ver conmigo. No me parecía más peligrosa para mí que la guerra que veía en las películas (Hemingway, 2013, p. 48).

podría citar una ingente bibliografía. Adrian Gregory resume las incógnitas planteadas por el tema cuando afirma: “By a slow and hesitant process, the British came to renounce the war. They are still renouncing to it. The verdict of popular culture is more or less unanimous. The First World War was stupid, tragic and futile (2008, p. 5) [A partir de un lento y dubitativo proceso, los británicos terminaron renunciando a la guerra. Están todavía renunciando a ella. El veredicto de la cultura popular es más o menos unánime. La Primera Guerra Mundial fue estúpida, trágica y fútil]. Refiriéndose fundamentalmente a Inglaterra pero ampliando siempre sus argumentaciones, no duda en agregar que el discurso *jingoísta* convivía con el discurso crítico de la guerra. La idea de una población deseosa de ir a la guerra es considerada por él como “an useful fiction” (Gregory, 2008, p. 6).

Estas reflexiones de Frederic refuerzan la idea de que el narrador se unió a una guerra con la que guarda escasa relación. Sin conocer a fondo sus motivaciones o quizás –como afirma Ricardo Piglia de otros personajes narradores de Hemingway– debido a que este narrador no quiera decirse a sí mismo lo que ya sabe (2018, p. 8) el lector debe contentarse con una sostenida reticencia narrativa, fecunda en alusiones a que hay algo que otros ya saben y que él aprendería a partir de las circunstancias narradas. Tal resulta ser la constatación que realiza con respecto al capellán y que, si bien incluye al comienzo del relato, exhibe una visión proléptica de lo que la guerra le enseñará en su devenir:

but he understood that I have really wanted to go to the Abruzzi but had not gone and we were still friends, with many tastes alike, but with the difference between us. He had always known what I did not know and what, when I learned it, I was always able to forget. But I did not know that then. Although I learned it later (Hemingway, 2012, p. 12).

pero comprendió que, aunque no hubiera ido, mi intención había sido ir a los Abruzos y continuamos siendo amigos, con muchos gustos afines, aunque nos separara la diferencia. Él siempre había sabido lo que yo ignoraba y lo que cuando lo aprendí me las arreglé para olvidar. Entonces no lo sabía, pero lo aprendí después (Hemingway, 2013, p. 21).

Los subordinados del teniente Henry, todos ellos italianos que se autodefinen como “mecánicos que piensan y leen”, tratan de “convertirlo” hacia lo que ellos también saben: el odio que sienten por la guerra. Una y otra vez intentan convencerlo de que todos, campesinos y hombres letrados, odian la guerra y que sólo la llevan a cabo porque temen la reacción de los oficiales.

Idéntico conocimiento sugiere Rinaldi cuando Frederic regresa luego de ser herido. Dialogan animadamente y Rinaldi, que ha operado con tenacidad a soldados heridos, tras las repetidas derrotas, discu-

te con el narrador acerca de la posibilidad del amor por Catherine en las circunstancias en que están viviendo, a lo que Frederic responde que se ha puesto demasiado filosófico ante lo que recibe la siguiente respuesta:

You're better when you don't think so deeply, I said.

I love you, baby, he said. You puncture me when I become a great Italian thinker. But I know many things I cant say. I know more than you. (Hemingway, 2012, p. 149).

Eres mejor cuando no te pones tan profundo.

Te quiero, niño -dijo-. Me deshinchas cuando quiero dárme las de gran pensador italiano. Pero sé muchas cosas que no puedo contar. Sé más que tú (Hemingway, 2013, p. 197).

Es decir, pese a las elipsis, reticencias y alusiones, ha aprendido algo con la guerra y lo ha hecho a partir del contacto con la experiencia violenta que, indudablemente, no percibe como separada. Todas estas citas evidencian que el narrador quien, recordemos, asume una posición analéptica, ha aprendido algo aunque, con la actitud elusiva y alusiva que asume, prefiere no hacerlo explícito, dejando en el lector la tarea de desentrañar lo que ha sucedido debajo de un aparente “no pasar nada”.

El primer encuentro cercano con la violencia extrema de la guerra Frederic lo experimenta cuando lo hieren y, a su lado, con la misma granada de mortero, Passini, uno de los predicadores de la no-violencia, es alcanzado y muerto instantáneamente. Posiblemente la muerte de su subordinado forme parte de las tantas cosas que prefiere olvidar. Cuando lo trasladan al hospital de campaña, se ve chorreado por la sangre que un moribundo, que fallece en el trayecto, pierde y, al arribar al puesto, no puede dejar de advertir el desperdicio de vidas humanas que el enfrentamiento supuso:

They carried wounded in and brought them out. I could see the light come out from the dressing station when the curtain opened

and they brought some one in or out. The dead were off to one side. The doctors were working with their sleeves up to their shoulders and were red as butchers (Hemingway, 2012, p. 49).

Metían los heridos y volvían a sacarlos. Vi la luz que salía del puesto de socorro cada vez que abrían la cortina para meter o sacar a alguien. Los muertos los dejaban a un lado. Los médicos trabajaban arremangados hasta el hombro y estaban ensangrentados como carniceros (Hemingway, 2013, p. 70).

El contacto con la violencia parece despertarlo de cierto aletargamiento y conmocionar su certeza de que el conflicto no iba a afectarlo. Hasta el momento de ser herido, en su visión general de la guerra concluye en que no era tan peligrosa y parece participar en ella con un espíritu deportivo que se diluye con la experiencia del furor bélico:

I Heard a cough, then came the chuh-chuh-chuh-chuh- then there was a flash, as when a blast-furnace door is swung open, and a roar that started White and went red and on and on in a rushing wind. I tried to breath but my breath would not come and I felt myself rush bodily out of myself and out out and out and out and all the time bodily in the wind. I went out swiftly, all of myself, and I knew I was dead and that it had all been a mistake to think you just died (Hemingway, 2012, p. 47).

Entre los demás ruidos oí un tosido, luego el chu-chu-chu y a continuación se produjo un destello como cuando se abre la puerta de un horno y un estruendo que empezó siendo blanco y acabó siendo rojo entre un viento arrollador. Intenté respirar pero no pude tomar aliento y noté cómo salía, salía y salía de mi cuerpo arrastrado por aquel viento. Salí de mi cuerpo y supe que estaba muerto y que había sido un error pensar que uno muere sin más (Hemingway, 2013, p. 68).

Posteriormente a este descenso momentáneo hacia la realidad de la guerra, el narrador experimenta una mejora durante su convalecien-

cia en Milán. Parece dispuesto a olvidar y por esta razón no se da un proceso de espiritualización ni de valoración de la muerte (Cole 2009) —es más, la muerte de Passini queda cerrada sin mayores comentarios— pero el narrador cree que su enamoramiento de Catherine, de algún modo, le permitirá dejar la guerra atrás. Durante el período que dura su operación y posterior convalecencia, Frederic se aísla del devenir de la contienda, al menos parece creer que, en efecto, así es. Los comienzos de los capítulos señalan, reiterativamente, esta posibilidad: “We had a lovely time that summer” (Hemingway, 2012, p. 95). “Ese verano la pasamos de maravilla” (Hemingway, 2013, p. 131). Y, más adelante, reafirma la idea de haberse separado de las atrocidades que ha presenciado:

The summer went that way. I do not remember much about the days, except that they were hot and that there were many victories in the papers (...) All I wanted was to see Catherine. The rest of the time I was glad to kill (Hemingway, 2012, p. 102).

Así pasó el verano. No recuerdo mucho de esos días, solo que hacía calor y que había muchas victorias en los periódicos. (...) Lo único que me apetecía era ver a Catherine. El resto del día me limitaba a matar el tiempo (Hemingway, 2013, p. 137).

Es el propio Frederic, quien al recordar analépticamente ese verano, introduce un diálogo que ha mantenido con un oficial británico que, de algún modo, abstrae la situación de la guerra y anticipa las imágenes de “matadero” y de “hormigas calcinadas” que más tarde retomará. El protagonista bebe un trago y dialoga con el mayor británico; destaca, en su relato, la afabilidad del militar y el lustre de sus botas en metafórica contraposición con las oscuras apreciaciones que manifiesta sobre la guerra. Reconoce que los avances de la contienda están estancados, que todas las partes involucradas se sienten extenuadas por la pérdida de efectivos y que “el último país en reconocer que estaba acabado” sería el que ganaría la guerra (Hemingway, 2013

p. 156), “The last country to realize they were cooked would win the war” (Hemingway, 2012, p. 116). Frederic, a pesar de su postura de narrador analéptico, parece no reparar en que el contraste que él advierte en el oficial puede aplicarse a sí mismo: el hecho de creer que puede aislarse de la refriega aunque los *memento belli* no dejan de atosigarlo. En esta instancia, el anuncio del embarazo de Catherine entrelaza la vida de los amantes con la situación externa porque, ante esa posibilidad –siempre enfocada por los protagonistas más como problema y obstáculo que como proyección vital–, las leyes y las naciones se interponen dificultando la aún remota eventualidad de casarse antes de que se produzca el nacimiento del niño. El regreso al frente vuelve a ponerlo en contacto con la muerte y la disolución que, una vez más, cree haber alejado cuando arranca las estrellas de su uniforme, tras huir de un fusilamiento seguro en manos de los italianos. Frederic insiste en que la guerra ha finalizado para él pero allí está su abismal error de juicio. La contienda ha penetrado todos los aspectos de la vida social y, aunque la pareja viva una suerte de luna de miel en Suiza, Frederic no deja de consultar los periódicos y Catherine, que ahora sí quisiera dejar atrás ese hostil escenario, teme por su futuro. En efecto, no podemos culpar a la situación altamente conflictiva en el plano político de la estrechez de las caderas de Catherine ni de la muerte del bebé pero, evidentemente, se trata de la irrupción de una realidad que se pretende olvidar o que no se menciona porque se conoce; porque la certeza que Frederic posee, casi al final, radica en que “uno nunca escapa de nada” (Hemingway, 2013, p. 361), “You never got away with anything” (Hemingway, 2012, p. 274) no obstante, el mismo narrador entrelaza la muerte de sus seres queridos con la de Aymo. No importa el modo, uno termina muerto:

You died. You did not know what it was about. You never had time to learn. They threw you and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you the syphilis like Rinaldi. But

they killed you in the end. You could count on that. Stay around and they would kill you (Hemingway, 2012, p. 280).

Morías. No sabías lo que pasaba. No tenías tiempo de aprender. Te echaban al mundo, te enseñaban las normas y la primera vez que te sorprendían te mataban. O te mataban de manera gratuita como a Aymo. O te contagiaban la sífilis como a Rinaldi. Pero al final te mataban (Hemingway, 2013, p. 276).

El desenlace de su relato interroga, una vez más sobre la posibilidad de decir “adiós a las armas”, de dejar de lado la guerra. Cuando el teniente Henry estaba todavía a cargo de las ambulancias, sus subordinados habían postulado que sería mejor ser vencidos que continuar luchando, posición contrapuesta a la de Frederic que juzgaba que lo peor era la derrota “There isn’t anything more. Except victory. It may be worse” (Hemingway, 2012, p. 157), “No hay nada, excepto la victoria. Y podría ser peor” (Hemingway, 2013 p. 207). Este discurso, previo a su desertión del ejército, queda contradicho por el final del relato. El narrador, en su ausencia de juicios éticos sobre los valores en pugna, se acerca a los discursos del “arte de la guerra” que, como señala Marie Gaille (2011) desde Sun Tzu hasta von Clausewitz, pasando por Maquiavelo, han demostrado que la guerra no consiste en un conocimiento positivo sino que se presenta como el reino de la incertidumbre, de las realidades imprevisibles (Clausewitz, 1968, p. 86) y que, una vez desatada, la *metis* que permite la victoria está divorciada de los principios éticos. Quienes estudian el fenómeno desde este punto de vista insisten en que, una vez que la violencia se libera durante la guerra, escapa de todo control y la *metis* debe concentrarse sólo en la necesidad de la victoria.²⁷ El teniente Henry ha evadido cuestionamientos éticos y ha planteado el dilema en términos de derrota o

²⁷ La moderna teoría sobre el arte de la guerra suele emplear la palabra griega para referirse a la *expertise* en el manejo de las cuestiones tácticas bélicas. Cf. Gaille (2011).

victoria; sin embargo, su relato –no olvidemos que comienza luego de vividos los sucesos– pone de manifiesto que ha aprendido lo que otros –incluida Catherine– saben desde el comienzo: no hay dónde dejar la guerra una vez que uno se ha visto involucrado en ella. El final clausura la experiencia con un sentimiento de disolución, degeneración y pérdida (Cole, 2009, p. 1632) carente de significado.

Con habilidad narrativa, Frederic superpone, en el final de su relato, dos imágenes: una, la de un perro que, en la madrugada, husmea entre la basura urbana algo para comer y la de él mismo, caminando hacia el hotel bajo la lluvia.

Cuando el teniente advierte la conducta del pobre animal busca entre la basura algo para satisfacerlo. No hay nada: granos de café y flores en estado de descomposición. La pregunta que Frederic hace al sabueso perro resume la proposición de la novela en 1929:

What do you want? I asked and looked in the can to see if there is anything I could pull out for him; there was nothing on top but coffee grounds, dust and some dead flowers.

There isn't anything, dog. 'I said (Hemingway, 2012, p. 270).

¿Qué quieres? –pregunté y miré dentro del cubo para ver si había algo que darle: solo vi granos de café, tierra y unas flores marchitas–. No hay nada, perro –dije (Hemingway, 2013, p. 355).

En la búsqueda que los personajes han emprendido, incluida Catherine, cuyo primer novio había estallado en pedazos, desmembrado por una granada, no hay respuestas. Catherine lo supo desde el comienzo y, antes de morir, se queja ya no de dolor o de decepción sino de la “mala pasada” (Hemingway, 2013, p. 373), “dirty trick” (Hemingway, 2012, p. 283) que resulta la situación. Posiblemente, como Pasini, Aymo, Rinaldi y el capellán, ella también sabía aquello que el *heroico* teniente norteamericano que ha jugado a la guerra termina aprendiendo: el futuro está cancelado (insistimos en la muerte del niño) pero el sacrificio realizado no manifiesta

diferencias con el que se lleva a cabo en un matadero,²⁸ el de un mesías que no se digna retirar una varilla en la que se cocinarán las hormigas. No hay redención ni encantamiento posible de una violencia absurda, gratuita y sin límites que dejó a toda una generación caminando a la intemperie, bajo la lluvia. No hay futuro porque la novela clausura toda posibilidad de regreso a un tiempo que la guerra ha suspendido y porque lo que ha quedado aparece como un despilfarro de cuerpos despedazados (el del novio de Catherine y la mente de ella misma, al comienzo), muertes gratuitas (la de Aymo), vidas que nacen muertas (el bebé de Catherine y Frederic), valientes

²⁸ La imagen del matadero y de los carniceros aparece tempranamente en el relato, cuando Frederic es trasladado luego de haber sido herido describe la situación en los siguientes términos: “They carried wounded in and brought them out. I could see the light come out from the dressing station when the curtain opened and they brought some one in or out. The dead were off to one side. The doctors were working with their sleeves up to their shoulders and were red as butchers” (Hemingway, 2012, p. 49), “Metían a los heridos y volvían a sacarlos. Vi la luz que salía del puesto de Socorro cada vez que abrían la cortina para meter o sacar a alguien. Los muertos los dejaban a un lado. Los médicos trabajaban arremangados hasta el hombro y estaban ensangrentados como carniceros” (Hemingway, 2013, p. 70). Más adelante, cuando intentan trasladar las ambulancias hacia Udine y la violencia muestra con toda ferocidad los aspectos sórdidos de la guerra, Frederic comienza a notar, distinguir lo que el cura y Rinaldi sabían de antemano: reflexiona sobre las fisuras del lenguaje jingoísta en el que —si alguna vez ha confiado— ya no cree: “I did not say anything. I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it” (Hemingway, 2012, p. 161), “No dije nada. Siempre me han avergonzado las palabras ‘sagrado’, ‘glorioso’ y ‘sacrificio’, y la expresión ‘en vano’. Las habíamos oído, a veces bajo la lluvia, casi inaudibles, de modo que sólo entendíamos esas palabras pronunciadas a gritos, y las habíamos leído en las proclamas de los carteles, pegados sobre otras proclamas; hacía mucho tiempo que no veía nada sagrado, las cosas que antes eran gloriosas ahora carecían de gloria y los sacrificios eran como los de los mataderos de Chicago, aunque la carne sólo servía para enterrarla” (Hemingway, 2013, p. 213).

atrapados por una mala pasada (Catherine) y héroes que reconocen que la palabra “gloria” carece de significado. Como confiesa el narrador al perro: “No hay nada”.

La Sutura imposible: Pervivencia de la guerra en la sociedad inglesa de *Mrs Dalloway*

Otro matiz de la relación entre narrativa y la Gran Guerra es explorado por Virginia Woolf en su novela *Mrs Dalloway* (1925) que parece postular, en el comienzo, el retorno a un estado social previo al estallido de la guerra. Mostraremos que, como en el caso de Hemingway, Woolf denuncia la imposibilidad de tal regreso.

Incorporar a *Mrs Dalloway* en un artículo referido a la literatura de la guerra hubiera parecido un desacierto, cuando no una verdadera herejía contra el modernismo, hace unos treinta años. Las primeras revisiones críticas sobre los llamados “desillusioned books” o “war books” evitaron, en general, los textos modernistas, que por parecer más inclinados a la percepción de lo íntimo y estético, eran leídos con escasa atención al contexto de producción. En 2017, en medio de la efervescencia de conmemoraciones por el Centenario de la Primera Guerra Mundial, la prestigiosa revista *Modernist cultures* dedicó un número a las relaciones entre modernismo y Primera Guerra Mundial, en cuya “Introducción”, Andrew Frayn daba cuenta de la necesidad que la crítica literaria venía manifestando desde hacía veinte años para situar los textos modernistas en el contexto de la “violencia e incertidumbre del temprano siglo XX” (Frayn, 2017, p. 2). La mirada renovada, sin embargo, ya había comenzado a fines de siglo XX cuando, por citar sólo a una estudiosa, Trudi Tate, quien propone leer los textos modernistas relacionados con la conflagración, como un peculiar pero significativo modo de escritura de guerra (1998, p. 3)[peculiar but significant form of war writing], y en 2011, Ann Marie Einhaus afirmaba que “la Primera Guerra Mundial resulta punto prominente de convergencia entre los estudios mo-

dernistas y las investigaciones culturales de los comienzos del siglo XX”²⁹ (Einhaus, 2011, p. 296).

En 1925, Virginia se presenta, fundamentalmente, como una representante del grupo de Bloomsbury y, aunque conocida en su círculo por numerosos escritos, no ha alcanzado todavía la solidez teórica que le permitirá en *Tres guineas* (1939), en las vísperas de la Segunda Guerra Mundial, asociar la construcción del género como categoría casi inseparable del andamiaje de la ofensiva militar y del poder fascista. *Mrs Dalloway* pone de manifiesto un interés temprano por las implicancias de lo bélico pero, de ningún modo, insinúa una relación estrecha entre género y experiencia bélica. Aun compartiendo la postura de Peter Leese en cuanto a que “Mrs Dalloway no puede ser reducida a pieza de crítica social o a fuente de evidencia histórica” (2014, p. 166),³⁰ nos detendremos a explorar la novela desde una perspectiva que refuerce, precisamente, sus relaciones con el contexto.

El relato comienza en una mañana de junio de 1923 en que Clarisa Dalloway avanza por la geografía de Londres, aunque su mente no siempre acompaña el desplazamiento físico sino que, tanto temporal como espacialmente, se deja llevar hacia tiempos y espacios ligados a su temprana juventud, fundamentalmente, las experiencias vividas en la localidad de Burton. Ya no es joven, ha cumplido 50 años y la sabemos casada desde hace años con Richard, un político conservador, ella es madre de Elizabeth y, afectada por una enfermedad no detalladamente descrita pero que ha afectado sus nervios. Clarisa va a dar, ese día, una fiesta. En síntesis, la novela cuenta los preparativos para esa reunión consuetudinaria y finaliza con su conclusión. No bien comienza la novela, mientras camina por el barrio, Clarisa señala que, por fortuna, la guerra ha terminado lo que parece despertar en ella la

²⁹ “The First World War is a prominent point of convergence for modernist studies and early twentieth-century cultural studies”. La traducción nos pertenece.

³⁰ “*Mrs Dalloway* can hardly be reduced to a piece of social criticism or a source of historical evidence” (Leese, 2014, p. 166).

esperanza de un futuro aunque este, como en gran parte de la literatura sobre el tema, se resuelva como un regreso a los tiempos previos al maremágnum bélico. En un discurso narrativo, en que las asociaciones temporales se comportan como pivotes, el pensamiento de una de las protagonistas se define en los términos en que, según Mary Duzdiack, lo hace la literatura de guerra, en cuanto que “pensar el futuro es pensar en un lugar más allá de la guerra [en este caso, Londres] cuando las medidas excepcionales quedan atenuadas y se retoma la vida ordinaria. El futuro consiste, en esencia, en el regreso a una época suspendida involuntariamente por la crisis bélica (Dudzieck, 2012, p. 22).³¹ Como se advierte, estamos manejando un concepto amplio de la categoría literaria que no se circunscribe a los textos inmersos en el conflicto. Precisamente, el afán de recuperar el tiempo anterior puede observarse en la complacencia y gozo con que Clarisa se mueve por el barrio de Westminster, donde habita, con el fin de obtener los elementos necesarios para la fiesta que dará esa noche. El reaseguro de que todo habría regresado a la normalidad se da en varios planos: en el político porque “El Rey y la Reina estaban en el palacio”³² (Woolf, 1982, p. 10);³³ en el plano de lo cotidiano –las madres de Pimlico³⁴ amamantaban a sus bebés y su antiguo conocido Hugh cumple, regularmente, las tareas de secretario menor pero oficioso del gobierno. La aparente estabilidad recobrada permite que sus pensamientos salten hacia Peter, sus excentricidades, su anunciado inminente arribo desde

³¹ “To imagine the future requires an understanding of the past. In wartime thinking, the future is a place beyond war, a time when exceptional measures can be put to rest, and regular life resumed. The future is, in essence, the return to a time that war has suspended (Dudziak, 2012, p. 22).

³² Se refiere al Rey George V (1865-1936) y a la Reina Mary (1867-1953).

³³ “The King and the Queen were at the Palace” (Woolf, 2005, p. 5).

³⁴ Barrio de Londres, ubicado al sudoeste del barrio de Westminster, en la orilla norte del Támesis y habitado por personas de clase social más modesta que la de quienes habitan en Westminster.

la India y la certeza de Clarisa de que ha hecho bien en casarse con Richard; en cambio, Peter siempre ha sido desconcertante. Aunque la protagonista insiste en la normalidad; aunque se refugia en lo consuetudinario, en más de una oportunidad se producen, a partir de mínimos estímulos exteriores, operaciones de desplazamiento, que dan cuenta de que la guerra no está tan extinguida agotada como todos quieren creer. Quizás, porque la narración de Clarisa desdice su discurso o al menos entra en tensión con él. Algunos de estos indicios parecen nimios y sólo puede atribuírseles valor metonímico, por ejemplo, cuando menciona la calidad de los guantes que una mujer podía encontrar, en ese momento, en Bond Street:

That is all, she said, looking at the fishmonger's. "That is all," she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves. And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, I have had enough (2005, p. 11).

Esto es todo, dijo mirando la pescadería. "Esto es todo", repitió, deteniéndose un momento en la vidriera de una guantería donde, antes de la Guerra, se podían comprar guantes casi perfectos. Y su viejo tío William solía decir que una dama se conoce por sus zapatos y sus guantes. Se había dado vuelta en su cama una mañana en mitad de la Guerra. Había dicho: Ya he vivido bastante (Woolf, 1982, p. 19).

Otros momentos dan cuenta de los temores que perduran en la psique de los londinenses, como cuando todos se intranquilizan al escuchar un simple ruido del caño de escape. Clarisa y la florista, Miss Pym, no pueden sino pensar que ha sido un tiro en la calle (1982, p. 23).³⁵ Inmediatamente se esclarece que sólo ha sido el ruido del caño

³⁵ "-Oh! A pistol shot in the street outside! (Woolf, 2005, p. 13).

de escape de un auto que pertenece a un personaje encumbrado; sin embargo, el breve instante de duda ha permitido desnudar los temores y las inquietudes que todavía acechan a los ciudadanos. Por unos segundos, todos quedan pendientes del sonido, circunstancia que delata los temores y rechazos que todavía habitan agazapados entre los ciudadanos. Los hechos los remiten a la guerra cercana:

For thirty seconds all heads were inclined the same way -to the window. Choosing a pair of gloves- should they be to the elbow or above it, lemon or pale grey?-ladies stopped; when the sentence was finished something has happened. Something so trifling in single instances that no mathematical instrument, though capable of transmitting shocks in China, could register the vibration: yet in its fullness rather formidable and its common appeal emotional; for in all the hat shops and tailors' shops strangers looked at each other and **thought of the dead; of the flag; of Empire.**³⁶ In a public house in a back street a Colonial insulted the House of Windsor which led to words, broken beer glasses, and a general shindy echoed strangely across the way in the ears of girls buying white underlinen threaded with pure white ribbon for their weddings. **For the surface agitation of the passing car as it sunk grazed something very profound** (Woolf, 2005, p. 18).³⁷

Durante treinta segundos, todas las cabezas se inclinaron en el mismo sentido, hacia la ventana. Mientras elegían un par de guantes -¿debían ser hasta el codo o por encima del codo, amarillos o gris perla?- las señoras se detuvieron; cuando terminaron la frase, algo había ocurrido. Algo tan insignificante, en cierto sentido, que ningún instrumento matemático, de los capaces de transmitir sísmos en la China, había podido registrar su vibración; pero considerado plenamente formidable y emocionante; porque en todas las

³⁶ El destacado es nuestro.

³⁷ El destacado es nuestro.

sombrererías y sastrerías, los clientes, sin conocerse, cambiaron miradas de inteligencia, pensaron en los muertos, en la bandera, en el Imperio. En una taberna de una callejuela, un colonial insultó a la Casa de Windsor, lo que produjo una disputa, ruptura de vasos y una riña general, cuyos ecos resonaron extrañamente, a través de la calle, en los oídos de las niñas que compraban ropa blanca con cintas blancas para sus casamientos. La superficial agitación provocada por el paso del coche rozaba, al aplacarse, algo muy profundo (Woolf, 1982, p. 30).

Pocas citas resultan más esclarecedoras de la relación que la novela de Woolf establece con la guerra. Aunque Clarisa quiera autoconvencerse que finalizó, sus efectos perduran latentes en el inconsciente de los personajes, y cualquier estímulo externo hace aflorar los temores. Un simple sonido urbano activa el recuerdo de los muertos: no en quienes han estado en el frente sino en las mujeres burguesas que compran sus guantes, en las jovencitas que preparan sus ajuares y en los hombres comunes que se divierten. Y no se engañan en sus asociaciones: la guerra se relaciona con el nacionalismo, representado en el fragmento por la bandera y el Imperio. La unión de la Isla con el Imperio quedará más adelante encarnada en Peter, recién regresado de la India, pero en este momento aparece inscrita en la guerra. Puesta en abismo de la denominada técnica del “fluir de la conciencia”, el instante efímero, en que el coche produjo un ruido, conmovió las superficies de tranquilidad restaurada y desenmascara lo que permanece debajo de esa punta de iceberg.³⁸ Si el sonido ha activado la memoria, el discurso ha abierto una nueva área de la vida londinense de la posguerra, hostigada por el fantasma de los muertos y de las siempre cuestionadas razones del conflicto. Este fragmento actúa como negativa de la certeza de Clarisa y parece afirmar que la guerra no ha finali-

³⁸ Consultar, para este aspecto, el canónico libro de Robert Humphrey (1962): *Stream of consciousness in the modern novel*.

zado. Si, como argumenta, Humphrey, la narrativa de Virginia Woolf se exhibe como mística en el sentido de que busca una identificación cósmica que construye a partir de “momentos de iluminación” (1962, p. 14), el fragmento transcrito daría cuenta de un instante fugaz altamente significativo y portador del germen de la revelación final.

Si en el común de los pobladores, la superficial agitación “conmovió pasajera y algo profundo” (Woolf, 1982, p. 30) y nos permitió acceder a sus ocultas aprehensiones, en el caso de Septimus Warren—cuya conciencia opera junto a la de Clarisa y Peter Walsh, como vertebradora de la novela— el ruido del motor, unido a las piruetas del aeroplano comercial, evoca terrores desintegradores que lo vienen acompañando desde su fallido intento de reintegrarse al ritmo cotidiano de la vida de Londres. Septimus, un plácido y prometedor empleado —“su sucesor en el sillón de cuero de la pieza del fondo” (Woolf, 1982, p.135) de “Sibleys y Arrowsmiths” según su jefe, Mr Brewer—, había sido uno de los primeros empleados en enrolarse. Fue a las trincheras de Francia “a salvar a una Inglaterra que consistía enteramente en las piezas de Shakespeare y en Miss Pole” (Woolf, 1982, p.136).³⁹ El personaje, cuyo nombre intenta infructuosamente individualizar a uno de los millones de Smith, que Londres y la Historia se han tragado, puede ser considerado un epítome de la trayectoria de la generación perdida. Sin un destino glorioso pero trabajador y ferviente admirador de Shakespeare, se une a la guerra con la secreta intención de desarrollar su hombría y defender a la nación. Su oficial y amigo, Evans, es desmembrado por una granada en Italia, poco antes del armisticio. Situación repetida, motivo coincidente con el novio de Catherine en *Adiós a las armas*, como en la novela de Hemingway la desintegración física produce, en primer lugar, incapacidad de sentir, esterilidad empática, insensibilidad y, más adelante, desintegración psíquica frente a la

³⁹ “He went to France to save England which consisted almost entirely of Shakespeare’s plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square” (Woolf, 2005, p. 84).

cual la única salida –según la historiadora de la psiquiatría Stefanie Linden– termina siendo el suicidio (2016, p. 149). Acorde con lo que venimos señalando en las dos novelas, cuando la tregua se firma y “los muertos han sido enterrados” (Woolf, 1982, p. 137), “the dead buried” (Woolf, 1982, p. 85), Septimus se muestra incapaz de retomar su vida normal; porque pese a que oficialmente los muertos están localizados, sus fantasmas persiguen a Septimus, como lo hacen los sonidos de las granadas que estallaban a su alrededor, cuando estaba en el frente. Parece que sólo él los ve. Si para los demás londinenses, el ruido de un motor produjo un momentáneo afluir de temores reprimidos, para el soldado involucrado configura mucho más: conlleva el regreso a lo presimbólico, lo semiótico en términos de Julia Kristeva, los temores que en su psique existen sin poder alcanzar la organización simbólica propia del lenguaje (1986, p. 93). El fluir de la conciencia de Septimus plasma una serie de imágenes, en buena medida disociadas, aunque referidas, en muchos casos al fuego, y las llamas, así como a vanos intentos de conjurar el asedio del fantasma del muerto Evans. Septimus se fatiga en tratar de entender –hacer cognoscibles y comunicables– los signos que su mente trastrocada observa en las hojas de los árboles. Mientras la sociedad, empeñada en el olvido de la guerra, en dar por clausurados sus efectos, se empeña en afirmar que la guerra ha finalizado, Septimus encarna la perduración de las aflicciones psicológicas causadas por el combate (Loughran, 2010, p. 94). Si bien compartimos –como ya adelantamos– la posición de Leese en cuanto a que *La Señora Dalloway* no puede ser reducida a una pieza de crítica social o a una fuente histórica (2014, p. 166) no debemos dejar de leer lo que la novela aporta en relación a una identificación del *shell-shock* casi como emblema de los desórdenes producidos por la Primera Guerra Mundial (Loughran, 2010, p. 97). Desde esta perspectiva, el personaje de Septimus introduce, en la historia novelada de una fiesta que retoma la vida social previa a la guerra, lo que Laura Piccioni denomina el “imaginario del tejido” (2011, p. 4) la necesidad de armar, enmendar,

reintegrar. Si Clarisa puede ser asociada a su decisión de coser y restaurar su vestido verde, Peter aparece ligado a su infaltable cortaplumas y Septimus a su psique absolutamente fracturada por la experiencia bélica. Si en *Adiós a las armas* la conclusión del narrador quedaba dirigida a un interlocutor animal a quien se le decía “No hay nada, perro”, en *Mrs Dalloway*, el fluir de la conciencia de varios personajes intenta reestablecer una realidad fragmentada por la guerra y las circunstancias del comienzo de siglo: Clarisa, paseando por una Londres que ha dejado atrás la guerra; Peter Walsh, de retorno a una ciudad que ha cambiado notoriamente durante los cinco años de su ausencia pero a la que él quiere ver tal como solía ser en el pasado, Sin embargo, en los más diversos aspectos de la vida londinense, afloran signos de ruptura y de desintegración pero el más patente resulta la imposibilidad de Septimus de ordenar sus pensamientos. Según Leese, el tratamiento que Smith recibe coincide con las prácticas que se llevaron a cabo desde la psiquiatría británica, así como coincide también con las terapias aconsejadas a Virginia para el tratamiento de su neurosis.⁴⁰ Más significativo, desde la perspectiva que hemos elegido, resulta insistir en que tanto Mr Holmes como Sir William Bradshaw representan terapias prevalecientes en el tratamiento de los desórdenes del *Shell shock* y, en ambos casos, optan por el ocultamiento sea mediante la negación del fenómeno: “No tiene absolutamente nada, dijo el doctor Holmes” (Woolf, 1982, p. 143), “There was nothing whatever the matter, said Dr. Holmes” (Woolf, 2005, p. 88) o tratando de recluirlo, de aislarlo de la sociedad, tal como lo aconseja Sir William Bradshaw: “Era un caso de completa quiebra, de completa quiebra física y nerviosa con todos los síntomas en grado avanzado, cosa que confirmo en dos o tres

⁴⁰ Varios autores (Leese, Lee, el propio Leonard Woolf) insisten en la lectura biográfica de los síntomas de Septimus y de los tratamientos que recibe. Sin descartar de plano este tipo de lectura, preferimos contextualizar más ampliamente y estudiar a Septimus en el contexto histórico de producción.

minutos” (Woolf, 1982, p. 151).⁴¹ En este caso conviene destacar que, más allá de referencias biográficas y de desconocimiento profundo del tema, alegado por algunos lectores críticos, la novela de Virginia Woolf, a través de sus rupturas del ordenamiento lógico, permite a la literatura reproducir o representar lo que la historia no registró o simplemente no representó. Las víctimas del *Shell shock* –como Septimus Warren Smith–, en muchas oportunidades, quedaron tan trastornadas que les resultó imposible hablar y fueron dejadas fuera del discurso (Loughran, 2010, p. 94). Cuando más tarde comenzaron a tratarlas, se lo hizo o bien desde una concepción organicista de la psiquiatría, que insistía en los efectos sobre el sistema nervioso central, para sólo luego arribar a la convicción de que la naturaleza del desorden era psicológico y requería una comprensión de conceptualizaciones de la relación entre cuerpo y mente. Todo esto aparece representado en la novela, tanto en el discurso fragmentado de Septimus como en las preocupaciones de las que da cuenta el fluir de la conciencia de su esposa, la italiana Rezia. Lo que aún resulta más destacable se percibe en que la sociedad de posguerra prefiere plantear un concepto reparador de “proporción”, de racionalidad que es aportado a la novela por Mr Bradshaw, quien lo utiliza como palabra mágica, como conjuro contra la irracionalidad que han traído quienes regresaron del frente. La sociedad anhela retornar a un presunto dogmatismo cotidiano que sólo parece alcanzarse a través del olvido de las heridas de la guerra.

En la gramática imaginativa de Woolf, las desventuras de la historia “quedan inscriptas en la unión de Septimus y Kilman” (Sherry, 2003, p. 288)⁴² que desenmascaran las rupturas de los discursos. El

⁴¹ “It was a case of complete breakdown complete physical and nervous breakdown with every symptom in an advanced stage, he ascertained in two or three minutes” (Woolf, 2005, p. 93).

⁴² “In her imaginative grammar, that is, she makes sense of the woes and maims of the history that she has inscribed in the joint figure of Smith-Kilman”(Cole, 2012, p. 288). Citamos textualmente porque, en el cuerpo de nuestro texto, hemos

entramado de “conciencias” liderado por Clarisa ha mostrado una orientación que hemos denominado de “sutura, de fusión”, de recomposición. Parecería que todos anhelan creer y sancionar la finalización de la guerra. Sin embargo, la irrupción de la noticia de la muerte de Septimus, a partir del comentario –según Clarisa, poco pertinente– de Mr Bradshaw, muestra que las sociedades no se recuperan tan fácilmente de la experiencia de la violencia extrema. Parece que esta invade y se adueña de diversos aspectos de la vida social actuando disruptivamente. Frente a dichas acciones de ruptura, los discursos de “normalización” quedan plasmados en el del médico Bradshaw, quien al ser consultado, tras el fracaso del Dr Holmes, esgrime un discurso de estabilidad que, en realidad, se resolverá en el desequilibrio supremo que supone el suicidio de Septimus. El médico representa e inscribe la necesidad de controlar y encauzar los remanentes de la violencia bélica. Busca ocultarlos, sepultarlos:

It was a case of complete breakdown-complete physical and nervous breakdown, with every symptom in an advance stage, he ascertained in two or three minutes (writing answers to questions, murmured discreetly, on a pink card).

(...)

You served with great distinction in the War?

The patient repeated the word “War” interrogatively.

He was attaching meanings to words of a symbolical kind. A serious symptom, to be noted on the card.

The War? the patient asked. The European War- that little shindy of schoolboys with gunpowder? Had he served with distinction? He really forgot. In the War itself he had failed (Woolf, 2005, p. 94).

Era un caso de complete quiebra, de complete quiebra física y nerviosa, con todos los síntomas en grado avanzado, cosa que con-

parafraseado la frase, aunque mantuvimos las comillas para dar cuenta de la deuda con el escrito de Cole.

firmó en dos o tres minutos (mientras escribía las respuestas a las preguntas murmuradas discretamente, sobre una tarjeta rosada).
(...)

¿Se distinguió usted durante la guerra?

El paciente repitió la palabra “guerra” interrogativamente.

Estaba atribuyendo significados de carácter simbólico a las palabras. Un síntoma serio para anotar en la tarjeta.

La guerra?, preguntó el enfermo. ¿La guerra europea? ¿esa gresca de colegiales y de pólvora? ¿ Se había distinguido? Realmente lo había olvidado. En la guerra misma había fracasado (Woolf, 1982, p. 151).

Más adelante aún, el fluir de la conciencia de Bradshaw nos da la clave de lo que el médico representa o, al menos, para quién hace el trabajo:

Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusion), and has a message, as they mostly have, and **threatens**, as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends (...) Sir William not only prospered himself **but made England prosper, secluded her lunatics**,⁴³ forbade childbirth, penalised despair, made it impossible for the unfit to propagate their views (Woolf, 2005, p. 97).

Debemos tener salud y salud es proporción; así que, cuando un hombre entra al consultorio y nos dice que es Cristo (ilusión muy corriente) y que tiene un mensaje, como la mayor parte, y amenaza, como suelen hacer, con suicidarse, hay que invocar la proporción; ordenar descanso en la cama: descanso en soledad: silencio y descanso: descanso sin amigos (...) Sir William no sólo prosperaba él, sino que hacía prosperar a Inglaterra pues le internaba los

⁴³ El destacado lo hemos usado para resaltar las identificaciones entre Bradshaw e Inglaterra.

locos, prohibía la natalidad, impedía a los ineptos que propagaran sus ideas (Woolf, 1982, p. 157).

Como se observa en los párrafos extensamente citados, el médico confía en que la sanación radica en el equilibrio que se logra aún a costa de suprimir “ineptos” o desviados dentro de la sociedad. Compartimos las apreciaciones de Vincent Sherry cuando señala que la “ineptitud de la autoridad nominal de Bradshaw” (2003, p. 288) que sólo acierta a recomendar “proporción” como la cura universal para los infortunios de los ahora inadecuados soldados que intentan reincorporarse a la sociedad que los ha enviado al frente de batalla representa los modos discursivos predominantes en la Inglaterra de posguerra. El médico se erige como defensor de una sociedad que esgrime un discurso del poder y de las jerarquías que pretenden perpetuarse. La medida que aconseja, la reclusión de lo exorbitante, donde ubica a Septimus y “a todos los Cristos y Cristesas que profetizaban el fin del mundo o el advenimiento de Dios” (Woolf, 1982, p. 157) aquella insinuación parece quedar reglamentada por el discurso de Bradshaw, epítome del modelo de cultura patriarcal. Este aspecto de su relato se evidencia en el fluir de la conciencia médica que, desde la “proporción,” se desliza a lo que denomina “su hermana discursiva: la Conversión y su implícito supuesto, la sumisión” (Woolf, 1982, p. 157). La asimilación se aplica, en el devenir de la conciencia del personaje, en la proyección que realiza con su propia esposa:

For example, Lady Bradshaw. Fifteen years ago she had gone under. It was nothing you could put your finger on; there had been no scene, no snap; only the slow sinking, water-logged, of her will into his. Sweet was her smile, swift her submission; dinner in Harley Street, numbering eight or nine courses, feeding ten or fifteen guests of the professional classes, was smooth and urbane. Only as the evening wore on a very slight dullness, or uneasiness perhaps, a nervous twitch, fumble, stumble and confusion indicated, what

it was really painful to believe- that the poor lady lied (Woolf, 2005, p. 98).

Por ejemplo, Lady Bradshaw. Quince años antes se había sometido. Nada que pudiera señalarse; no había habido escenas, ni ruido; sólo el lento hundimiento, el naufragio de su voluntad en la de él. Su sonrisa era dulce, dulce su sumisión; las comidas en Harley Street, de ocho o nueve platos y que reunían a diez o quince colegas, eran tranquilas y corteses. Solamente en el curso de la velada, un ligerísimo aburrimiento, o más bien una incomodidad, una contracción nerviosa, una cohibición, un descuido, una confusión indicaban —cosa penosa de creer— que la pobre señora mentía (Woolf, 1982, p. 159).

Arribamos en la conciencia del médico a la operación que la sociedad inglesa de posguerra realiza —consciente o inconscientemente— para tratar de sepultar los vestigios de la contienda. Los individuos deben mantener la proporción y someterse a una ley social que requiere el equilibrio. En este sentido Bradshaw ejerce, sobre sus pacientes, equiparable presión a la que ha practicado sobre su esposa. Cabría señalar que, en el tratamiento de las relaciones entre violencia bélica y violencia patriarcal, la novela de 1925 anticipa germinalmente las actitudes —mucho más radicales— que Virginia Woolf adoptará en 1938 en *Tres guineas*.⁴⁴ La relación anteriormente aludida representa un discurso imperante, en la Inglaterra de la posguerra, que el suicidio de Septimus delata como un fracaso. Acertadamente Clarisa lo advierte cuando recibe la noticia de la muerte del joven y repara —aunque momentáneamente— que esa violencia autoinfligida viene a rasgar el tejido que, cuidadosamente, ha entrelazado desde la mañana para reunir gente. Con su irrupción, la noticia de la

⁴⁴ El texto fue publicado en 1938 pero Virginia, el día de su publicación (3 de junio de 1938) anota en su *Diario personal* que han concluido seis años de preparación (Woolf, 1967, pp. 147-148).

muerte de Septimus revela que la finalización de la guerra, entendida como regreso a una sociedad ecuánime, se vuelve inalcanzable. El mundo festivo de Clarisa se quiebra pese al lujo y esplendor con que ha sabido ataviarlo:

The party's splendor fell to the floor, so strange it was to come in alone in her finery.

What business had the Bradshaws to talk of death at her party? A young man had killed himself. And they talked of it at her party_ the Bradshaws, talked of death. He had killed himself- but how? (Woolf, 2005, p. 179).

El esplendor de la fiesta cayó al suelo, tan raro resultaba estar allí sola con todo su lujo.

¿Por qué se les había ocurrido a los Bradshaw hablar de muerte en su fiesta? Un joven se había suicidado. Y ellos hablaron de eso en su fiesta...los Bradshaw hablaron de Muerte. Se había suicidado: pero ¿cómo? (Woolf, 1982, p. 287).

Clarisa regresará más adelante a su fiesta porque, como en *Adiós a las armas*, parece haber tenido la “epifanía” –palabra adecuada tratándose de la narrativa modernista– de reconocer la imposibilidad de suturar, cicatrizar, retornar a un tiempo previo a la guerra. Hay que seguir con ella porque, como dice Catherine, la protagonista de Hemingway: “No hay dónde dejarla” (Hemingway, 2013, p. 35). Clarisa, como los personajes que ha invitado a la fiesta y que, de algún modo, representan a los funcionarios políticos que han enviado a jóvenes como Septimus al frente, debe regresar a la velada festiva porque “para conservar el tesoro” (Woolf, 1982, p. 288)⁴⁵ la única escapatoria de la guerra parece ser la del suicidio o la sumisión incómoda y mentirosa a la proporción.

⁴⁵ “But this man who had killed himself- had he plunged holding his treasure? (Woolf, 2005, p. 183).

***El paciente inglés*. “Los pájaros prefieren los árboles con ramas muertas”: El arduo encantamiento del mundo de la posguerra**

La tercera novela de la que nos ocuparemos, del escritor canadiense nacido en Colombo, Sri Lanka (Ceilán), Michael Ondaatje, da cuenta de un momento literario absolutamente diferente. Se trata de *El paciente inglés* [*The English Patient*], publicada en 1992, y que le granjeó a su autor el *Brooker Prize* así como el *Governor's Award for fiction in Canada*. Como las novelas anteriormente consideradas, este relato indaga los efectos y alcances de la violencia extrema de la guerra y del sufrimiento corporal sobre los individuos y representa las múltiples y variadas manifestaciones como una suerte de círculos concéntricos que, irradiándose a partir del núcleo duro de la violencia bélica desatada por la Segunda Guerra Mundial, afecta de modos diversos, antagónicos y siempre inasibles a cuatro sobrevivientes que, por variadas razones, confluyen en una Villa de la Toscana.

Resulta pertinente aclarar que nos centraremos en la novela y sólo a modo comparativo haremos alusión a la versión cinematográfica de Minghella, que amplió e internacionalizó el conocimiento de Ondaatje. La película obtuvo nueve premios Oscar pero, como apunta, a nuestro juicio acertadamente William Farrell “Minghella ha reinventado la historia con sus ojos” (2000, p. 118) y ha privilegiado la focalización de la historia del paciente y sus memorias, fundamentalmente su adúltera, apasionada, breve y violenta relación con Katherine, la joven esposa del aparente geógrafo Geoffrey Clifton. La historia develará que Clifton no era, simplemente, el inocente muchacho egresado de Oxford, que se casa y acorta su luna de miel, para incorporarse a una expedición de interés científico-geográfico en el desierto, sino un miembro del Servicio de Inteligencia Británico. En su caso, pese a su educada profesionalidad, la violencia bélica, unida a la pasional, destruirá su cuerpo y su vida por razones amorosas.

La novela presenta mayor variedad de matices y exploraciones de los efectos y perduración de la guerra que la película. Si en *Adiós a las armas* el narrador empleaba frases cortas para dar cuenta de sus reacciones y en *La Señora Dalloway* nos sumergíamos en el *fluir* de la conciencia de los personajes, el discurso de *El paciente inglés* aparece absolutamente fragmentado, con superposición —no siempre marcada— de focalizaciones cambiantes y voces narrativas de segundo grado, hilvanadas con sutileza por un narrador omnisciente, cuya identidad desconocemos. Saltos temporales analépticos y prolépticos destruyen la ilusión de un orden cronológico cuyo presente de la enunciación coincide con los primeros meses del año 1945, los meses en que la llamada Segunda Guerra mundial llega a su fin. La novela avanza mediante un delicado e imbricado equilibrio entre las historias de los cuatro sobrevivientes. El quinto personaje principal, Katherine, ha muerto antes del comienzo de la guerra y sólo se nos presenta mediada por las memorias del paciente.

En este sentido, la historia del paciente/Almásy insiste en que el desierto, espacio sin forma, tierra sin mapas, vasta y silenciosa zona de la Tierra (Ondaatje, 2008, p. 165) “fue desacralizado, por la guerra”.⁴⁶ La violencia contra la Tierra misma aparece una y otra vez en la historia. El primer receptor de los desmanes se halla en la tierra sin forma del desierto y los espacios que la cultura humana ha creado a lo largo de la historia.

Como anticipamos, el espacio congregante se ubica, en la abandonada Villa de San Girolamo, antiguo convento de monjas, en 1945 (Ondaatje, 2008, p. 45), lugar que, debido a su posición, había sido uno de los últimos baluartes de la retirada alemana en 1944. Los aliados, tras tomar el edificio en sus avances hacia la liberación del norte de Italia, la habían convertido en hospital para luego abandonarlo por su

⁴⁶ “In 1939 the great decade of Libyan Desert expeditions came to an end, and this vast and silent pocket of the earth became one of the theatres of war”(Ondaatje, 2004, p. 143).

ruinoso estado. En ese momento, Hana se rehúsa a partir y, alegando la imposibilidad de trasladar al “paciente inglés”, dobla su uniforme de enfermera canadiense, abandona sus deberes con respecto al ejército y permanece en la villa. El espacio en ruinas, que Hana se empeña en restaurar, se presenta como metonímico de una sociedad y una cultura en ruinas. La villa, cuyas estatuas estaban sin extremidades debido a los bombardeos, se abría hacia la vecindad minada que la rodeaba, “Apenas parecía haber línea divisoria entre la casa y el paisaje, entre el edificio dañado y los restos, quemados y bombardeados de la tierra (Ondaatje, 2008, p.56)”.⁴⁷ El paciente inglés cree identificar la villa con la Villa Bruscoli, que había albergado a Poliziano, el gran protegido de Lorenzo el Magnífico de Florencia.⁴⁸ Sin detenernos a dilucidar si la villa había sido construida como un convento, con el propósito de resguardarse de la “diabólica carne”, o un cuasi sacro espacio laico de reunión de los más insignes renacentistas florentinos, resulta significativo que el mundo pretérito. Que ese espacio ornamentado representa, esté decididamente en ruinas. Sin embargo, corresponde destacar lo siguiente, es un movimiento ondulante que la ficción replica, en los diversos círculos de violencia, aunque los personajes se empeñan en restaurar, en embellecer, en usar los fragmentos de ese mundo para la construcción de un orden nuevo. Aunque el mismo carezca de certezas y estabilidad, como lo demuestra el momento en que, en el cumpleaños de Hana, las precarias luces de vela deben ser reiteradamente encendidas, y la Marsellesa, cuyos ideales se asocian a la evolución de una sociedad, a la confianza moderna en las conquistas humanas, no puede cantarse con la convicción con que Hana la entonaba en su infancia canadiense, anterior al estallido de la guerra. Sin embargo, la violencia bélica ha transformado a la villa, aunque en ese momento

⁴⁷ “There seemed little demarcation between house and landscape, between damaged building and the burned and shelled remnants of the earth” (Ondaatje, 2004, p. 45).

⁴⁸ Cf. Ondaatje (2004, p. 72).

aquel espacio violentado y violado, concentre una suerte de microcosmos multicultural que alberga a estos “expatriados” (Maiorani, 2004, p. 397). Por otro lado, y, en esto, la novela de Ondaatje se distancia de la visión desencantada y nihilista de Hemingway, la violencia parece generar algo nuevo, un significado que surge de la disolución total y que se concreta en el movimiento que todos hacen hacia una búsqueda trabajosa de dialogar con sus propios pasados traumáticos.

El expatriado central de la novela, “El paciente inglés”, que luego el relato develará no inglés, aparece como un cuerpo quemado, sin movimiento, dolorido, un cuerpo que por momentos permanece a miles de kilómetros de distancia pero que, dotado de una voz y una memoria prodigiosa, posee el dominio de las historias, habla como el que “sabe más”, el que aparentemente entiende cómo encajar las piezas (Ondaatje, 2008, p. 329).⁴⁹ Su cuerpo, quemado más allá de toda posibilidad de reconocimiento “tiene cara pero resulta irreconocible” y no posee ningún nervio activo (Ondaatje, 2008, p. 39), en él no hay ninguna inscripción de nación ni de pertenencia y ese vacío posibilitará que los demás expatriados, que se congregan en la Villa, traten de apropiarse de ese cuerpo y le atribuyan valores metafóricos.

David Morris recuerda que la ciencia médica ha avanzado desde el siglo XIX hacia la erradicación del significado del dolor y en la firme convicción de que puede ser reducido a un código “universal de impulsos neuronales” (Morris, 1991, p. 318). Frente a ese extendido presupuesto, sostiene que el dolor es siempre histórico y modelado “por un tiempo, un lugar, una cultura y psique individual”. Elaine Sca-

⁴⁹ “He estado sentado aquí, al pie de esta cama, escuchándote estos últimos meses, porque eras como un tío para mí. De niño hacía lo mismo. Creía que podía absorber todo lo que los mayores me enseñaban. Creía que podía conservar ese saber, modificarlo despacio, pero en cualquier caso, transmitirlo a otros” (Ondaatje, 2008, p. 329), “I sat at the foot of this bed and listened to you, Uncle. These last months. When I was a kid I did that, the same thing. I believed I could fill myself up with what older people taught me. I believed I could carry that knowledge, slowly, altering it, but in any case passing it beyond me to another” (Ondaatje, 2004, p. 301).

rry (1985), por su parte, considera que el dolor es la base no vista de todo acto de creación cultural. En *El paciente inglés*, este aspecto físico neurológico del dolor es tratado al ritmo de las ampollas de morfina que Hana aplica al cuerpo quemado del paciente, que Caravaggio sustrae y se aplica con sus manos sin pulgares para calmar los dolores de la amputación; y, sin embargo, la propia morfina posibilita las confesiones del paciente, que va hilvanando su historia, remodelando desde su psique individual el dolor interno, profundo de quien, próximo al final de su relato y de su existencia, imprime un giro de 180° en las teorías físicas del dolor para trascenderlo hacia una significación. De modo ambivalente ocurre cuando la morfina le posibilita el olvido del dolor físico y el paciente recobra las inscripciones históricas de su cuerpo:

We die containing a richness of lovers and tribes, tastes we have swallowed, bodies we have plunged into as if trees, fears we have hidden in as if caves. I wish for all this to be marked on my body when I am dead. I believe in such cartography- to be marked by nature, not jus to label ourselves on a map like the names of rich men and women on buildings. We are communal histories, communal books (Ondaatje, 2004, p. 277).

Morimos con un rico bagaje de amantes y tribus, sabores que hemos gustado, cuerpos en los que nos hemos zambullido y que hemos recorrido a nado, como si fueran ríos de sabiduría, personajes a los que hemos trepado como si fueran árboles, miedos en que nos hemos ocultado, como en cuevas. **Deseo que todo esto esté inscrito en mi cuerpo cuando muera.** Creo en semejante cartografía: las inscripciones de la naturaleza y no las simples etiquetas que nos ponemos en un mapa, como los nombres de los hombres y las mujeres ricos en ciertos edificios. Somos historias comunales, libros comunales (Ondaatje, 2008, p. 305).

La frase que hemos destacado pone de manifiesto el anhelo de este cuerpo sufriente de inscribir su sufrimiento, su dermis quemada

en una historia personal que otorgue sentido al dolor e instaure, de algún modo, el meridiano desde el cual se hilvanan las memorias de los cuatro sobrevivientes. En este sentido, afirmamos que la novela de Ondaatje cuestiona una de las asunciones incontrovertibles y casi axiomáticas de la medicina moderna: la separación entre dolor físico y dolor psíquico que, la literatura en particular y el arte en general, están siempre dispuestos a contradecir (Morris, 1991). Cuando el paciente/Almasy termine su confesión, se producirá su muerte pero, antes, habrá logrado ordenar su historia en un significado, nunca estable, nunca aprehendido del todo pero generador de un encuentro final con la mujer que amó y dejó muerta en el desierto. La violencia, tanto la pasional como la bélica, generan en él una reconciliación final con el mundo circundante, que sólo se logra a partir de la misma experiencia violenta.

Por su parte, Hana, la joven protagonista femenina de la historia, ha llegado a esta guerra desde su Canadá natal con los buenos motivos de ayudar a los soldados heridos. Posiblemente, su intención de cuidar al paciente inglés hasta su muerte –porque, pese a la afirmación de algunos críticos y la momentánea incertidumbre de Caravaggio, no hay en la novela ninguna duda de que el final está cerca y confluye hacia la muerte– sea un sustituto del amor por su padre, muerto en un granero. Allí lo abandonó, quemado y herido como estaba su patrulla (Ondaatje, 2008, p. 345; 2004, p. 311). A la pérdida de su padre, Hana suma la experiencia –que no quiere confesar– del aborto de un niño concebido con un soldado que luego muere. Su vida parece clausurada, desintegrada por la guerra; sin embargo, encuentra en el cuerpo sin caracteres del paciente la posibilidad de conjurar el trauma que la acecha y, por esta razón, lo cuida con solícita dedicación maternal/filial. El cuerpo de Hana recobra energías para poder atender a su enfermo. El dolor, en su caso, tiene su origen en la violencia que se ha ejercido sobre otros, fundamentalmente su padre, y le ha enseñado a aceptar las separaciones, la soledad y la transforma, para la mirada final de Kirpal,

en una “mujer honorable e inteligente” (Ondaatje, 2008, p. 353; 2004, p. 319). En Hana, el sufrimiento, producto del círculo duro de la violencia en que están inmersos, ha minado el mundo que la rodea, la ha llevado, en un primer momento, a renegar de su pasado, situación que le impide mirarse en un espejo por temor a descubrir su nuevo ser. Sin embargo, en su decisión de apartarse de la guerra, de quedarse en la villa, de dedicarse al servicio de un paciente del que quería aprender, encuentra la posibilidad de reconstruir su identidad, volver a mirarse en un fragmento de espejo hallado entre los despojos de la villa. La guerra, que a juicio de su tío postizo, Caravaggio –que arriba proveniente de un hospital cercano– ha puesto en riesgo su salud mental, no ha concluido con sus anhelos de ayudar, de crear vida, de ordenar lo que la rodea y, cuando la explosión de las bombas de Hiroshima y Nagasaki haga estallar en fragmentos el nuevo orden alcanzado en la casa que les sirve de habitación, decidirá establecer un puente entre ella y el pasado del que había pretendido renegar.

Caravaggio comparte con el paciente y con Hana la necesidad de recuperar el diálogo con su biografía. En el hospital de Milán apenas habla con nadie y sólo interactúa con los médicos, cuando recibe noticias de la presencia de una enfermera canadiense a quien identifica con su querida “ahijada” Hana.

El último expatriado en arribar a la villa –aunque simbólicamente arme su tienda en los límites del espacio– es el zapador indio Kirpal Singh. Se ha incorporado a una guerra que no le pertenece. Aunque la película de Minghella reduce su presencia a la del otro imperial, en la novela se presenta con matices más complejos. Sus motivos para sumarse a una contienda que no corresponde a su nación-estado han sido bivalentes: el mandato paterno, la tradición familiar –no sostenida por su hermano mayor– de servir en el ejército imperial. De acuerdo con esto, Kirpal (Kip/ Kirp), se ha hecho soldado porque la familia (el pasado tradicional) lo esperaba de él. Paralelo a este motivo, junto a su padre sustituto, Lord Suffolk, y rodeado por una cultura adoptiva a la

que admira y trata de entender, Kirp cree fervientemente que su tarea de desactivar bombas permite salvar a otros de la violencia. Aprendió a amar al heterodoxo Lord Suffolk y a su extraña secretaria, Miss Morden. Son ellos dos quienes introducen a Kirp en el amor de la cultura inglesa, para la que muchas veces resultaba invisible. Se trata de una de las tantas violencias que lo rodean:

He was accustomed to his invisibility. In England he was ignored in the various barracks, and he came to prefer that. The self-sufficiency and privacy Hana saw in him later were caused not just by his being a sapper in the Italian campaign. It was as much a result of being the anonymous member of another race, a part of the invisible world (Ondaatje, 2004 p. 209).

Estaba acostumbrado a su invisibilidad. En los diversos cuarteles por los que había pasado en Inglaterra no le habían hecho el menor caso y había llegado a preferirlo. La independencia y el celo por la intimidad, que Hana vio en él, más adelante no se debía no solo a que fuese un zapador en la campaña italiana. Eran también consecuencia de que fuese un anónimo miembro de otra raza, parte del mundo invisible (Ondaatje, 2008, p. 232).

El personaje, central en la novela, completa su inmersión en el mundo occidental cuando en Italia se cobija en más de una oportunidad entre los cuerpos, a veces desmembrados, pero siempre protectores, de ángeles y santos cristianos. Sin embargo, él también llega a la villa con un pasado que ha estallado en pedazos, representado por la muerte de Lord Suffolk, desmembrado cuando pretendía desactivar una bomba, cuyo engranaje, más adelante, deberá desarticular Kirpal.

El mundo que rodea a este personaje se desintegra.⁵⁰ Aunque la guerra y su cultura le han enseñado a mirar todo menos lo temporal y

⁵⁰ Considero que la marginalización del personaje de Kirpal en la adaptación cinematográfica es una de las limitaciones más criticables de la película.

humano, sus seguridades se resquebrajan como sus padres sustitutos desmembrados por una bomba SC de 250 kg. Ni siquiera puede llorarlos y “con su sombra en la mochila” (Ondaatje, 2004, p. 232; 2008, p. 210), debe continuar sus trabajos y tratar de entender la violencia del adversario, oculta en los explosivos. Su denodada lucha contra un enemigo, que se reinventa a sí mismo y que coloca nuevos desafíos en cada tipo de artefacto, lo lleva a rechazar todo tipo de violencia, incluida la que siente ínsita en el acto sexual o la que supone la consumición de carne animal. Su relación con Hana se coloca en las antípodas del vínculo entre el paciente inglés y Katherine. En este punto convendría detenernos en la significación del hecho de que, hasta el momento en que decide abandonar el mundo occidental y desandar el camino que las tropas aliadas han hecho hacia el Norte, Kip se presenta como el único de los sobrevivientes de la villa que sigue llevando, prolijamente, su uniforme. Pese a las reiteradas advertencias de Caravaggio, acerca de la necesidad de reaccionar con mayor inteligencia y no participar en guerras inglesas, cree, hasta el estallido de Hiroshima y Nagasaki, en el poder restaurador del orden al que adhiere. Sin embargo, el momento de mayor violencia en el ámbito de la villa tiene lugar cuando Kip advierte su error, fruto de la destrucción exterior que conmociona, una vez más, el delicado y precario equilibrio que han logrado los cuatro sobrevivientes.

La situación resulta esclarecedora del sentido de la violencia en este texto. Kip acaba de escuchar la noticia de las bombas atómicas arrojadas y, sin pensarlo demasiado, sube con el fusil cargado con la intención de disparar al paciente inglés, que se ha transformado, en la villa, en su interlocutor, en el que sabe las historias de occidente y que ahora se convierte en la representación de valores hipócritas. Su actitud supone una apelación a la agresión física: descargar en el paciente su frustración, aniquilarlo. Golpea a Caravaggio, que se interpone, alegando que el presunto “paciente inglés” no forma parte de la cultura británica. En ese momento de máxima tensión, en la mente

de Kip, el narrador nos permite escuchar las acusaciones que emanan de sus reflexiones convulsionadas:

You and then the Americans converted us. With your missionary rules. And Indian soldiers wasted their lives as heroes so they could be *pukkah*. You had wars like cricket. How did you fool us into this ? Here...listen to what you people have done (Ondaatje, 2004, p. 301).

Vosotros y después los americanos nos convertisteis con vuestras normas misioneras. Y soldados indios perdieron sus vidas como héroes para poder ser *pukkah*. Hacíais la guerra como si estuvieseis jugando al críquet. ¿Cómo pudisteis embaucarnos para participar en esto? Mira...escucha lo que ha hecho tu pueblo (Ondaatje, 2008, p. 330).

El personaje de Kip ha sido hasta este momento el que más ha renunciado a la corporeidad pese a que su cuerpo, fundamentalmente su mente observadora y decidida, ha actuado como centinela del grupo. Sin embargo, la voz en la radio le revela un nuevo enemigo, los europeos, a quienes en este momento despectivamente llama: los negociantes, los contratantes, los cartógrafos (Ondaatje, 2004, p. 331; 2008, p. 302). Su decisión se concentra en alejarse, dejar que los muertos (Hana y Caravaggio) entierren a los muertos (el paciente inglés). En *Los demonios*, Dostoievski afirma que un dolor verdadero, sincero es capaz de volver inteligente, puro, bien intencionado, al menos por un tiempo, incluso a los imbéciles y necios.⁵¹ En el caso de Kip, bajo ningún aspecto necio, la primera reacción frente a la violencia que Europa ha derramado sobre Asia da cuenta de la revelación de que occidente ha impuesto el ultraje sobre el mundo. La reacción del calmo y concentrado zapador indio, parece la propia de los organismos vivos frente a una situación de stress (Michaud, 2012). El atropello

⁵¹ Citado por Eco (2014, p. 37).

que ha padecido Kip en este momento no consiste en una aflicción física en el sentido estrecho al que nos referíamos al comienzo sino que, entonces, una violencia que ha estado oculta, replegada en las discriminaciones imperceptibles de las que ha sido objeto, en la invisibilidad a la que ha sido reducido, se le manifiesta a través de la falta de sentido. ¿Cuál sería el sentido posible de haber estado exponiendo su cuerpo para desactivar pequeñas bombas de 200 kilos frente a la magnitud y complejidad científica de estas explosiones de mayor magnitud?. La ausencia de formas, la ruptura absoluta de reglas, desconcierta. Todo esto se impone a Kip como un estado inconcebible, que desgarrar sus precarias y pasadas elecciones, desploma el mundo que ha creído contribuir a ordenar. La opresión colectiva se le presenta como el resultado de las decisiones de una minoría que detenta el poder. Y allí radica la causa de su segunda reacción, tras el fallido intento de descargar su agresividad contra el paciente, que pone en evidencia que la historia narrada ahonda la visión de que no es sólo la violencia física en cuanto fuerza (*bias*) ejercida contra un cuerpo la que desintegra las identidades. Hay un aspecto mucho más profundo en la violencia: la bomba atómica ha quebrantado en Kip la confianza en reglas, las que ha creído necesarias incluso para matar. Sin embargo, y resulta interesante señalarlo porque nos transporta a discusiones pertinentes sobre la violencia y la lente con la cual la miramos,⁵² hay un valor fecundo en ella que lleva a Kip, aún a través del dolor de la ruptura del pequeño microcosmos intercultural, a reconciliarse con su profunda identidad india y decidir el regreso a su tierra natal. Una vez más, el discurso de la novela presenta, a través de la descripción del elemento externo del vestido, la convulsión interna del personaje y evita el caos absoluto, que amenazó con ser la respuesta instintiva ante la violencia:

⁵² Nos referimos a los trabajos de Sarah Cole sobre lentes encantadas y desencantadas para enfocar la violencia (2009).

Before light failed he stripped the tent of the military objects, all bomb disposal equipment, stripped all insignia off his uniform. Before lying down he undid the turban and combed his hair out and then tied it up into a topknot and lay back, saw the light on the skin of the tent slowly disperse, his eyes holding onto the last blue of light, hearing the drop of wind into windlessness (... (before the light evaporated, he had brought out the photo of his family and gazed at it. His name is Kirpal Singh and he does not know what he is doing here (Ondaatje, 2004, p. 305).

Antes de que se hiciese noche sacó de la tienda todos los objetos militares, todo su equipo de artificiero, y se arrancó todas las insignias del uniforme. Antes de tumbarse, se deshizo el turbante, se peinó el pelo y después se lo ató en un moño, se tumbó y vio la luz en la tela de la tienda desaparecer. (...) antes de que se disipara la luz, había sacado la fotografía de su familia y la había contemplado. Su nombre era Kirpal Singh y no sabía qué hacía allí (Ondaatje, 2008, pp. 334-335).

Una visión diversa de los efectos de la violencia se encarna, a lo largo del relato, en David Caravaggio. Notemos que el nombre no es caprichoso ni circunstancial y que el paciente lo remite a la pintura *David y Goliat* de este artista plástico de los márgenes, de los pies sucios, de los rostros desfigurados por las carencias existenciales. Su cuerpo ha sido sometido a la salvaje amputación de sus dedos pulgares y, como tantos sobrevivientes de la guerra, ha desarrollado, para sobrellevar el dolor, una dependencia a la morfina. Su enfrentamiento con la agresión física y sangrienta que los alemanes le han infringido lo ha hecho declinar. No obstante, su vejez no exhuma sino sabiduría. La violencia lo ha convertido a la par que envidioso de quienes tienen manos, consciente de la exigencia de romper su círculo y escapar de su devastadora vorágine. El mujeriego y siempre joven Caravaggio, el protector tío postizo, por momentos se ensimisma y no puede percibir el “mundo a su alrededor” (Ondaatje, 2004, p. 54; 2008, p. 43); sin

embargo, ha logrado evitar que el odio de los otros se haga suyo y se propone la imperiosa necesidad de salvar a Hana del odio/ fascinación que ha concentrado en el paciente. Frente a la nulidad que produce la violencia, exhorta a los jóvenes a escapar de su espiral, a no dejarse arrastrar por el pasado y proyectarse hacia un futuro que, seguramente, no los involucrará ni a él ni al paciente como actores. Con desesperación, aconseja a Hana y a Kip:

Because. Because he believes in a civilised world. He's a civilised man. First mistake. The correct move is to get on a train, go and have babies together. Shall we go and ask the Englishman, the bird, what he thinks? (Ondaatje, 2004, pp. 129-130).

Porque sí, porque cree en un mundo civilizado. Es un hombre civilizado.

Primer error. La iniciativa correcta es la de montar en un tren, largaros y tener hijos. ¿Queréis que vayamos a preguntar al inglés, el pájaro qué le parece? (Ondaatje, 2008, p. 149).

Desafortunadamente, no logra convencerlos y la violencia los separará en sus distantes geografías natales.

La secuencia narrativa en la que se introduce la cita precedente comienza con una reflexión del sabio Caravaggio, quien se sorprende por la preferencia que observa en los pájaros por los árboles que tienen ramas muertas. Deduce que es porque disfrutan de panoramas más completos pero, más adelante, al tratar de convencer a los jóvenes de la necesidad de dejar atrás la guerra, también admite que los árboles están llenos de metralla. Sólo la aceptación de las muertes pasadas, de la violencia devastadora que los ha circundado, permitirá construir un futuro. Nos distanciamos del perro del teniente Frederik: la novela de Ondaatje insiste en que hay que hallar nuevos sentidos, resignificar, encantar un mundo reconstruyendo a partir de las ruinas. Lejos también de la sociedad inglesa, que niega o encapsula a Septimus, las ramas muertas amplían la visión panorámica.

Como múltiples circunstancias de la novela, la escena final trabaja con la ambivalencia que permea todo el relato. En un collage equiparable al que presentaba el ejemplar de Heródoto, que el paciente ha podido resguardar del incendio, Kirpal, ya médico casado con una mujer risueña y con dos niños cuyas manos, como las suyas, eran de color carmelita, se une en la distancia a una Hana a quien se le cae un vaso de la alacena, al tiempo que Kirpal atrapa el tenedor que se le había caído a su hija. Cada uno a su manera ha trasmutado los efectos de la violencia bélica y ha logrado, más allá de las determinaciones recibidas de la guerra que los estremeció, construir un ser que no reniega del pasado pero lo trasciende hacia algo inédito y desconocido, experiencias inefables que no pueden borrar del todo “la insoportable naturaleza de la pervivencia del drama” (Caruth, 1995, p. 187). Al mismo tiempo, –y, en esto, la mirada de Ondaatje se presenta mucho más esperanzadora que la de Hemingway y la de Woolf, construyendo un mundo fecundo que surge –de un modo ambivalente e inestable– de cuerpos quemados, mutilados, desmembrados, de experiencias implacables que no finalizan nunca pero que son, al tiempo que puramente destructivas, generadoras de curaciones, sentidos y lúcidos modos de leer la apasionante y siempre escurridiza experiencia de la historia humana.

Referencias bibliográficas

- Bain, D. (1942). War time. En E. S. Shaffer (Ed.), *Oxford and Cambridge Writing in 1942* (pp. 148-152). Oxford: Oxford: University Press.
- Baker, C. y Erval, F. (1968). *Hemingway y la novela de guerra*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Bell, M. (1987). Pseudoautobiography and Personal Metaphor. En H. Bloom (Ed.), *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms. Modern Critical Interpretations* (pp. 113-129). New York: Chelsea House Publishers.

- Borden, M. (2008) [1928]. *The forbidden zone*. London: Hazel Hutchinson. Et remotissima prope Modern Voices.
- Caruth, C. (1995). *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Cella, S. (Dir). (2012). *Escenario móvil. Cuestiones de representación*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras-UBA.
- Clausewitz, C. von. (1968). *On war*. Baltimore: Penguin.
- Cole, S. (2009). Enchantment, Disenchantment, War, Literature. *PMLA*, 124(5), 1632-1647.
- Cole, S. (2012). *At the violet hou: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press.
- Dudziak, M. (2012). *War time: An Idea, its History, its consequences*. Oxford: Oxford University Press.
- Eco, U. (2014). *Riflessioni sul dolore*. Bentivoglio: Asmepa.
- Einhaus, A. (2011). Modernism, Truth and the Canon of First World War Literature. *Modernist Cultures*, 6(2), 296-314. doi: 10.3366/mod.2011/0017
- Farrell, W. (2000). *Literature and film as modern Mythology*. Westport: Praeger.
- Featherston, C. (2015). Narrativa de Malvinas. En C. Featherston, N. Iribe y M. Mainero, *Trauma, memoria y relato* (pp. 101-136). La Plata: EDULP.
- Frayn, A. (2017). Introduction. *Modernist Cultures: Modernism and the First World War*, 12(1), 1-15.
- Gaille, M. (2011). Art de la guerre. En M Marzano, *Dictionnaire de la violence* (pp. 573-578). Paris: Quadriga/PUF.
- Gregory, A. (2008). *The Last Great War. British society and the First World War*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hemingway, E. (2012). *A Farewell to arms*. New York: Scribner.
- Hemingway, E. (2013). *Adiós a las armas*. Buenos Aires: Lumen.
- Humphrey, R. (1962). *Stream of consciousness in the modern novel. A Study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson,*

- William Faulkner and others*. Berkeley: University of California Press.
- Jameson, F. (1975). The ideology of the text. *Salmagundi*, 31/32, 204-246.
- Jameson, F. (2009). War and representation. *War. PMLA*, 124(5), 1532-1547.
- Kristeva, J. (1986). Revolution in poetic language. En Toril Moi (Ed.), *The Kristeva Reader* (pp. 89-136). New York: Columbia University Press.
- Labanca, N. (2014). The Italian front. En J. Winter (Ed.), *The Cambridge History of the First World War* (vol. Global War) (pp. 266-296). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lee, H. (2010) [1977]. *The novels of Virginia Woolf*. London: Routledge.
- Leese, P. (2014). *Shell Shock. Traumatic Neurosis and the British soldiers of the First World War*. London: Macmillan.
- Lewis, W. (1970). The Dumb Ox in Love and War. En J. Gillens (Ed.), *Twentieth Century Interpretations of A Farewell to Arms* (pp. 8-9). New Jersey: Prentice Hall.
- Linden, S. (2016). *They called it Shell Shock. Combat Stress in the First Worlds War*. Solihull: Helion y Company.
- Loughran, P. (2010). Shell shock, Trauma and the First World War. The making of a Diagnosis and its Histories. *Journal of History of Medicine and Allied Sciences*. 67(1). doi:101093/jhmas/jrq052
- Maiorani, A. (2004). Michael Ondaatje. En A. Anoaia y B. Knapp (Eds.), *Multicultural writers since 1945: A to Z Guide* (pp. 397-398). Westport: Greenwood Press.
- Marcus, L. (2000). El feminismo de Woolf y la Woolf del feminismo. En R. Sue y S. Sellers (Eds.), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf* (pp. 142-179). Cambridge: Cambridge University Press.
- McLoughlin, K. (2012). *Authoring war. The literary representation of War from Iliad to Iraq*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Michaud, I. (2012). *La violence*. Paris: PUF.
- Morris, D. (1991). *The culture of pain*. Berkeley: University of California Press.
- Mowat, C. L. (1968). *Britain between the Wars 1918-1940*. London: Methuen.
- Ondaatje, M. (2004)[1992]. *The English Patient*. London: Bloomsbury.
- Ondaatje, M. (2008). *El paciente inglés*. Madrid: Random House/Mondadori.
- Piccioni, M. (2011). *El mito de Aracne en La Señora Dalloway de Virginia Woolf y en El hombre es un gran faisán de Herta Müller*. Trabajo presentado en V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata. Recuperado de <http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas/actas/Piccioni.pdf>
- Piette, A. y Rawlinson, M. (2016)[2012]. *Twentieth Century British and American War literature*. Edimburgh: Edimburgh University Press.
- Piglia, R. (2018). Prólogo. En: E. Hemingway. *En nuestro tiempo* (pp. 7-13). Buenos Aires: Lumen.
- Quinn, P. (2009). The First World War: American Writing. En K. McLoughlin (Ed.), *The Cambridge Companion to War writing* (pp. 175-184). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reynolds, M. (1987). Going back. En H. Bloom (Ed.), *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms Modern Critical Interpretations* (pp. 49-59). New York: Chelsea House Publishers.
- Scarry, E. (1985). *The Body in Pain. The making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press.
- Sherry, V. (2003). *The Great War and the Language of Modernism*. New York: Oxford University Press.
- Tate, T. (1998). *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press.
- Woolf, L. (1967). *Downhill all the way: An autobiography of the Years 1919-1939*. London: Hogarth Press.

- Woolf, V. (2005) [1925]. *Mrs Dalloway* (Introd. y notas B. Kime Scott). New York: Harvest Books.
- Woolf, V. (1982). *La señora Dalloway* (Trad. E. Palacio). Buenos Aires: Sudamericana.

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

