



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

"UNDER NO OBLIGATION TO THE TRUTH":
UN ESTUDIO DE LA DRAMATIZACIÓN DE LA ESCRITURA DE
FICCIÓN EN *ATONEMENT* DE IAN MCEWAN

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:

ÉDGAR DE JESÚS GARCÍA GÓMEZ

ASESOR:

MTRO. JOSÉ MAXIMILIANO JIMÉNEZ ROMERO



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX., SEPTIEMBRE, 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*What kind of beast would turn its life into words?
What atonement is this all about?
—and yet, writing words like these, I'm also living.*

—
ADRIANNE RICH

*Writing fiction is like remembering
what never happened.*

—
SIRI HUSTVEDT

Agradezco a mi asesor,
el Mtro. Maximiliano Jiménez,
quien, desde que nos conocimos
cuando él todavía era profesor adjunto,
ha sido una fuente de aprendizaje
e inspiración en mi estudio de la literatura.

Gracias al sínodo,
la Dra. Irene Artigas, la Dra. Aurora Piñeiro,
la Mtra. Julieta Flores y el Mtro. David Pruneda,
por la oportuna orientación a través de todo este proceso:
por el material, los comentarios, las reuniones
y el impulso para hacer de esta tesina
un trabajo excelente en forma y contenido.

Agradezco a mi familia por tanta historia.
A mis padres, Jorge y Minerva,
por crear y preservar mi vida, que es mi historia,
y por el sacrificio que ello ha implicado.
A Cindy y a Iván les agradezco su compañía,
por ser una caja de resonancia y por su apoyo.
A Itzel y a Serena les agradezco el cariño.

También agradezco a mis amigas,
Claudia Sánchez, Michelle Blanquet,
Alison Calva y Mariana Morales
por su bella amistad, su arte y su conversación.
Gracias por creer en mí y por ayudarme a crecer,
sobre todo estos últimos años.

Agradezco a Félix,
por ser un lector tan tierno y tan preciso de mi historia.
Gracias por tu amor y por tu talento.

ÍNDICE

1	Introducción
9	Capítulo 1: Briony Tallis y su función autorial en la novela intradiegética
37	Capítulo 2: Briony Tallis como escritora biográfica de su novela
64	Conclusión
72	Referencias

Introducción

La escritura de Ian McEwan se caracteriza por una exploración aguda y quisquillosa de temas considerados tabú o, en mayor o menor grado, bochornosos. Como señala Julie Ellam (2009), McEwan “refuses to offer a traditionally moral perspective” (5) de los temas que directa o indirectamente se abordan en sus obras. Su ficción temprana, en la que predominan la violencia y la obscenidad (Ellam, 2009: 4), y cuyo inicio lo marca la colección de cuentos *First Love, Last Rites* (1975), le ganó fama como un escritor controversial y “siniestro”; de esta época data el sobrenombre con el que se le conoció por algún tiempo: “Ian Macabre” (Ellam, 2009: 6). Las obras posteriores a 1985 entran en la categoría de *thrillers* dado que hay “a continued examination of the effects of horrific incidents on the main protagonists” (Ellam, 2009: 6): *The Child in Time* (1987), en la que la pequeña hija de Stephen y Julie es secuestrada; *Enduring Love* (1997), en la que Joe Rose atestigua un accidente de globo aerostático y sufre hostigamiento por parte uno de los sobrevivientes; o *Amsterdam* (1998), que reúne a tres exámenes de Molly Lane en el funeral de ésta, y en la que las inquietudes alrededor de la eutanasia son un tema principal. Además, la controversia y la incertidumbre moral no dejan de ser fundamentales en estas obras, ya que hay un cuestionamiento —en ocasiones, violento— de instituciones (y discursos) sociales, políticas o académicas tales como la familia, el gobierno o la ciencia.

Las novelas de McEwan publicadas ya en el siglo XXI han sido merecedoras de numerosos premios internacionales y han servido para propagar la atención que el novelista recibe hasta este día por parte de la crítica y del público lector por igual. Julie Ellam (2009) distingue un cambio importante en estas obras con respecto a las anteriores: “his writing [...]

moved from placing a covert rather than overt psychological pressure on his characters and readers”; añade que “a desire to please with more complexity has taken over from the desire to shock” (8). Las variaciones que observa Ellam en el desarrollo artístico, estilístico y temático de McEwan son de utilidad a la hora de considerar la obra que es de mi interés en este trabajo: *Atonement* (2001), la octava novela de McEwan. Ésta es quizás la más aclamada y popular, así como la más estudiada, debido a que, entre otras cosas, se considera una obra con alcances más ambiciosos y una de las más finamente estructuradas. A este respecto, Sean Matthews (2002) comenta:

Atonement [...] is an altogether more challenging and ambitious work. Hugely acclaimed, this is writing on a new scale, recognisably McEwan in the well-wrought prose and fine articulation of character, the cool precision of moral nuance, the adept and surprising effects of plot, but also a revelation in the new and powerful sense of history, of the pattern of individual lives and actions within the sweep of great events—in this case, the 1939-45 War. (s.p.: 2002)

La combinación de los elementos listados por Matthews y los cambios en la ficción más reciente de McEwan señalados por Ellam dan cuenta de lo singular e innovadora que es *Atonement* incluso dentro del mismo corpus de su autor. Esto es así ya que, por un lado, las obras pertenecientes a esta etapa exhiben convenciones ya propias de la pluma de McEwan y, por el otro, las reevalúan para presentarlas de una forma peculiar. Por estas y otras razones, *Atonement* es excepcional, no solamente en cuanto a su composición técnica y temática sino también, como

argumentaré, a las experiencias de lectura y las interpretaciones o conclusiones que pueden derivar de éstas.

A grandes rasgos, *Atonement* narra la historia de Briony Tallis en su búsqueda por expiar un crimen que comete a los trece años de edad, el cual tiene repercusiones enormes en la historia de ella y algunos miembros de su familia. La novela se divide en tres partes y un epílogo. La primera sección aborda los hechos ocurridos en la casa de los Tallis, una familia de clase media-alta que se encuentra al borde del colapso en un caluroso día del verano de 1935. La decadencia llega a un punto tal que el núcleo familiar finalmente implosiona cuando Briony comete su “crimen”, el cual consiste en la falsa acusación hacia Robbie Turner, hijo de una sirvienta de la casa y amante de Cecilia, la hermana mayor de Briony, de violar a Lola Quincey, prima de la familia. Este evento causa fracturas en las distintas relaciones que existen entre los personajes, y las secuelas de ello, especialmente para Briony, Cecilia y Robbie, son el tema de las siguientes dos partes de *Atonement*, las cuales tienen lugar en 1940, en plena Segunda Guerra Mundial.

Como su título —“London, 1999”— deja ver, el epílogo se redacta en el año de 1999. Este último apartado de *Atonement* consiste en una entrada de diario escrita por Briony Tallis, de ahora setenta y siete años, quien, nos enteramos, es una escritora que tiene en su haber varias novelas —entre ellas, la que acabamos de leer en las tres partes anteriores—. Por consiguiente, la Briony de la que hemos leído es un personaje de la novela escrita por la Briony autora, quien ha creado una versión ficcionalizada de sí misma y de algunos acontecimientos de su propia vida. Esto nos exige, de entrada, reevaluar la figura de Briony en esta duplicidad, así como la narración presentada previo al epílogo. Además, Briony la autora también confiesa que ha alterado el final de la historia al hacer que Cecilia y Robbie se reúnan nuevamente al final de la

tercera parte, cuando, en realidad, ambos murieron durante la guerra y jamás pudieron reencontrarse. Briony revela que su ficción es, sobre todo, un último intento por expiar la culpa con la que carga debido al terrible crimen que cometió. No obstante, ella también se cuestiona si la forma que ha elegido para hacerlo —es decir, escribir un texto de ficción acerca de los eventos y la vida propia, así como las ajenas— ha sido suficiente para lograr su cometido; con ello, inevitablemente, nos hace cuestionarnos lo mismo.

Este cuestionamiento apunta de forma directa al título de la novela de McEwan, lo cual, a su vez, nos invita a pensar en las implicaciones del concepto de *expiación* y de qué manera éste funciona dentro de la obra. Casi todos los diccionarios coinciden con el *Merriam-Webster Dictionary*, que define *atonement* como “reconciliation” (Merriam-Webster, 2022a). La entrada de dicho diccionario para el verbo *atone* hace hincapié en la morfología misma de la palabra, compuesta por las voces *at* y *one*, las cuales juntas significan ‘ser uno’ o ‘estar en armonía’. Añade que, “When it first entered English, *atone* meant ‘to reconcile and suggested the restoration of a peaceful and harmonious state between people or groups.’ These days the verb specifically implies addressing the damage (or disharmony) caused by one’s own behavior” (Merriam-Webster, 2022a: s.p.). La relación entre este sentido de la palabra y el objetivo que se propone alcanzar la protagonista de *Atonement*¹ es clara; y como lectores, nos vemos forzados a involucrarnos en el dilema de “concederle o no el perdón”, de manera privada, a Briony y así reconciliar o no a la ofensora con los ofendidos de la historia. Más allá de este primer nivel de

¹ Cabe aclarar que *Atonement* es el título de la novela escrita por McEwan. Desconocemos el título de la novela que Briony Tallis escribe dentro de *Atonement*, aunque es evidente que el propósito de la protagonista es expiar su culpa a través y por medio de su obra de ficción. Pero aclaro que cuando digo *Atonement*, me refiero exclusivamente a la obra del autor Ian McEwan.

significado que tiene la noción de expiación en la novela, quiero subrayar otro nivel y así encauzarme hacia el centro de mi análisis.

La palabra *atonement* también nos remite a una imagen religiosa, en específico, de la tradición judeocristiana. La entrada del *Merriam-Webster* (2022b) incluye la siguiente acepción: “the reconciliation of God and humankind through the sacrificial death of Jesus Christ” (s.p.). Esta idea claramente se aborda cuando, hacia el final del epílogo, Briony se pregunta lo siguiente: “How can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God?” (McEwan, 2001: 350). Si bien esta cita nos ofrece un comentario acerca de la semejanza que Briony halla entre su poder como escritora y el poder divino, es provocador pensar en por qué este personaje —la autora de la novela que leemos dentro de *Atonement*— piensa que el autor es equiparable al Dios bíblico, y en cómo esa idea repercute en su quehacer autoral. En primer lugar, es acertado pensar que la comparación puede establecerse si pensamos a Dios y a la autora como creadores de mundos.² Briony señala que su autoridad sobre la obra recae en el hecho de que ella controla —selecciona, ordena— qué y de qué manera sucede lo que narra en su obra. Esto es cierto, pero no sólo con respecto del desenlace que ella juzga conveniente darle a su obra, como nos lo hace pensar con su declaración; ella también ha decidido, en primer lugar, crear un relato que contenga el problema, el “crimen” para el cual ella provee una solución al final.

² Utilizo el término *creadores* ya que, por un lado, Briony crea universos ficcionales que son plasmados en las páginas de las diversas obras de su autoría mencionadas en *Atonement*. Por otro lado, Dios, hemos de creer, es el creador de la Historia —el desarrollo y los acontecimientos a través del tiempo— del universo o cosmos que corresponde a la realidad extradiegética de *Atonement* —y de cualquier ficción, si hemos de creer en el dogma bíblico—. Y si bien Dios no es el autor de las páginas del texto de la Biblia, sí es el protagonista y, presuntamente, la inspiración de la gran mayoría de las historias relatadas en los libros que conforman el canon bíblico.

Esta dinámica evoca la estructura de la narración bíblica de la creación, caída y redención final de la humanidad. Dentro de los estudios teológicos, hay ramas que consideran que la omnipotencia de Dios necesariamente lo convierte en el creador de *todo*, incluso del pecado. La noción *felix culpa* lo esboza así: “the sin of Adam viewed as fortunate, because it brought about the blessedness of the Redemption” (Knowles, 2005: s.p.). Esto sugiere un plan elaborado por Dios mismo para crear y destruir su creación con el fin de también restaurarla. En este sentido, es posible establecer la analogía que hace el personaje de Briony entre ella en su papel autoral y la figura del Dios judeocristiano: estrictamente, como creadores, la existencia de sus creaciones, así como la necesidad de expiar el mal que deciden incluir en ellas está, todo, en sus manos. Briony reconoce que, pese a esta supuesta soberanía, su propia expiación le es negada, en lo cual radica el gran conflicto de la autora-personaje, al ser ella la “deidad” de su propio relato, sin tener una autoridad mayor ante la cual apelar. No profundizaré en la parte teológica de este debate en mi estudio de *Atonement*. No obstante, la presunta deificación de la novelista pone en crisis no solamente su obra sino también la empresa de escribir ficción en general: ¿juegan los escritores de novelas a ser Dios? Si es así, ¿qué implicaciones tiene ese juego para ellos y para el resto de nosotros? ¿Sirve de algo, o es un mero juego sin sentido?

Considerando esto, en la tesina me propongo analizar algunas de las maneras en que *Atonement* plantea una exploración y dramatización de reflexiones acerca del modo de ser de la ficción y, a su vez, del papel de esa ficción en la vida real. Me enfocaré sobre todo en la figura de Briony Tallis, el personaje principal, quien, como he dicho, es una autora que escribe una novela en la cual una versión ficcionalizada de ella misma es la protagonista, creando así una diégesis que se subordina a la diégesis de la Briony autora. De esta manera, dentro de *Atonement*, se crean

dos planos que sirven para representar la ficción —la diégesis de la Briony personaje, creada por Briony la autora— y la vida real —la diégesis en la que Briony Tallis la autora vive y escribe, creada por McEwan—. Tal diseño tiene como resultado articular una ilusión de realidad; es por ello que Briony Tallis puede conceptualizarse como una autora de la vida real³ y, en ese sentido, ser equiparable a Ian McEwan, el autor empírico de Briony y de *Atonement*. Esto nos invita a mirar y pensar en un tercer plano, precisamente, el de la realidad desde la cual McEwan escribió la novela y nosotros la leemos. Dado que uno de los grandes temas en *Atonement* —en ambos niveles— es la examinación y el deseo de que ficción y realidad se encuentren, considero que, en una última instancia, McEwan el autor también está explorando y dramatizando lo que significa ser un autor y escribir ficción en la época contemporánea.

En el primer capítulo me enfoco en la forma en que se construye el personaje de Briony Tallis, en su relación con otros personajes principales como Robbie y Cecilia, así como en cambios significativos en ella que percibo en mi lectura. Del estudio de esta caracterización se desprende una exploración de los intereses de índole literaria que observo en la protagonista, los cuales apuntan a la función de Briony Tallis como autora implícita, un concepto acuñado por Wayne Booth que designa la figura intelectual que es discernible únicamente en y por medio de su escritura (Baldick, 2001). Por medio de este análisis concluyo que la novela de Tallis presenta una reflexión acerca de su construcción como obra de ficción, desde una perspectiva formal. Esto está ligado a la dominante epistemológica, una herramienta conceptual planteada por Brian McHale (1987) que me sirve como un marco teórico inicial para estudiar una primera dimensión que tiene la escritura de ficción en el contexto de la novela de McEwan.

³ Es decir, de lo que es la vida real o realidad extradiegética de la obra de ficción escrita por Briony en el plano intradieético más inmediato de *Atonement*.

En el segundo capítulo me centro en estudiar el papel de Briony como autora empírica de su novela. Hablo de las múltiples contradicciones en las que incurre Briony en el epílogo y la desconfianza y desconcierto que esta acción produce en los lectores. Esta indeterminación inherente a la obra halla un sustento teórico en la discusión en torno a la borrosa frontera entre ficción y realidad. Exploro esta problematización desde conceptos distintos, aunque adyacentes, como *metaficción historiográfica*, de Linda Hutcheon; *fabulación*, de Jadwiga Smith; o la función de la memoria en la escritura de ficción con base en las reflexiones de Siri Hustvedt. Esto resulta en mi reflexión acerca de la escritura de ficción desde un punto de vista predominantemente subjetivo, afectivo y ontológico.⁴

En la conclusión repaso, a manera de síntesis, la forma en que McEwan recupera elementos distintivos de su ficción anterior a *Atonement* y los resignifica para entrar en el debate contemporáneo acerca de la función de la literatura en el *mundo real*. Sitúo *Atonement* en el umbral del momento conceptualizado como posposmodernismo de acuerdo con las ideas planteadas por Yra van Dijk y Thomas Vaessens; argumento, también, que la novela de McEwan es uno de los primeros ejemplos de las transformaciones que sufrió la literatura occidental en habla inglesa a principios del siglo XXI para concluir que una novela como *Atonement* inaugura un giro ético en la escritura de ficción en la época actual. Este tercer cambio de dominante no lo propone McHale sino, indirectamente, Van Dijk y Vaessens en su delimitación del posposmodernismo, y la teórica Rita Felski lo delinea en *Uses of Literature* (2008).

⁴ Exceptuando la dimensión afectiva, estas ideas son de McHale, y ahora están relacionadas con la dominante en el posmodernismo.

Capítulo 1

Briony Tallis y su función autoral en la novela intradiegética

Como dije en la introducción, Briony Tallis es una figura dual dentro de *Atonement*.⁵ Por un lado, tenemos a la Briony del epílogo, una autora que, nos enteramos, escribió las tres secciones de la novela que leímos previamente; por el otro, tenemos a la Briony protagonista de dichas secciones, que es un personaje creado por —y basado en— su homóloga autoral. Sabemos que Briony Tallis ha escrito una novela en la que figuran versiones ficcionalizadas de sí misma y de algunos hechos de su vida, con el fin de expiar un crimen cometido en su infancia. Esto enfrenta a los lectores a dos *Brionys* que se mueven en dos niveles distintos dentro de la diégesis de la novela de Ian McEwan. Consecuentemente, esta duplicidad nos exige reevaluar dos personajes cuya presencia en *Atonement* está estrechamente relacionada y es crucial para la del otro, aunque no son el *mismo*. Y si bien no nos percatamos de la existencia y autoría de Briony Tallis sino hacia el final de la novela, es necesario hacer esta acotación desde el inicio de esta investigación para poder establecer los aspectos de este personaje que me interesa resaltar, así como las premisas y métodos de los que echaré mano al hacerlo.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el presente capítulo me propongo analizar la manera en que se construye este personaje en *Atonement* desde esta dualidad. Me enfoco principalmente en examinar la relación de Briony, la protagonista de la novela de Briony Tallis, con algunos otros

⁵ Aunque aquí me estoy refiriendo a ambas *Brionys*, en lo subsiguiente (con algunas excepciones debidamente señalizadas) me referiré a la autora como Briony Tallis y a su versión ficcionalizada simplemente como Briony. Con esta decisión también subrayo la manera en que, al referimos a un/a autor/a en su calidad de autor/a, usualmente utilizamos su apellido, o bien, su nombre y apellido; de esta manera despojamos a tales figuras de la impersonalidad que implica llamar a alguien por su primer nombre “a secas” y las revestimos de la función dignificada a la que denominamos *autor/a*.

personajes, consigo misma y con su entorno —el espacio creado por la voz narrativa por medio del texto, pero también el texto mismo—. No obstante, al estudiar la caracterización de Briony y otros mecanismos narrativos, temáticos y estilísticos que rodean al personaje, en todo momento tengo en cuenta que el universo ficcional analizado fue diseñado por la autora Briony Tallis, un personaje igualmente ficcional con una agenda presuntamente determinada. Por ende, al estudiar a la Briony ficcionalizada por Briony Tallis, estaré estudiando a esta última también. Argumento, además, que hay indicios del rol autoral de Briony Tallis en las secciones previas a su revelación en el epílogo, lo cual da cuenta del carácter metaficcional de la novela, y nos obliga a reconfigurar nuestra lectura de la misma.

En general, una de las primeras marcas de identidad que se nos presenta de un personaje en un relato es su nombre. Entre otras características, Mieke Bal (1990) distingue el nombre como parte fundamental de la “base de ciertos datos [...] que determinan” a un personaje (90). Dicha base está dada por “[l]a información que concierne a la situación no textual, en la medida en que le sea conocida al lector [...] esa sección de la realidad a la que se remite la información sobre la persona como marco de referencia” (Bal, 1990: 90). A este respecto, Algirdas Greimas agrega: “el solo nombre [...] permite un anclaje histórico que tiene por objeto constituir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido de ‘realidad’” (cit. en Pimentel, 2012: 64). En el caso de *Atonement*, Briony (joven) sería el simulacro que se construye para apuntar al referente externo, es decir, a la Briony autora, lo cual nos ayuda a poder diferenciarlas aunque lleven el mismo nombre.

No obstante, el problema es que, como lectores, “la información que puede con algún grado de certidumbre llamarse común” (Bal, 1990: 90) dentro de esta realidad

intradiegéticamente extratextual⁶ la conocemos *a posteriori* y de una fuente que, como veremos, resulta poco confiable. Esto implica, cuando menos, dos aspectos: 1) la naturaleza metaficcional, es decir, la autoconciencia que hay en *Atonement* en cuanto a su condición de obra de ficción: si bien a lo largo de toda la novela hay varios ejemplos de ello, quizá el paso de las primeras tres secciones al epílogo es el momento más drástico en el que la obra nos recuerda su artificialidad y autorreferencialidad; y lo que me compete más en este momento: 2) lo indispensable que es (re)estudiar la caracterización, a la luz la una de la otra, de las dos Brionys.

Como dije anteriormente, aunque desde la primera oración de *Atonement* sabemos el nombre de la protagonista, no es posible advertir el referente “extratextual” porque la figura de la personaje-autora nos es aún desconocida. Diríamos, en un primer momento, que Briony, en palabras de Luz Aurora Pimentel (2012), “no ostenta un nombre referencial” y por lo tanto es “como [un] recipiente vacío. Su nombre constituye una especie de ‘blanco’ semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente” (65). Al aplicar esta idea a Briony, es preciso recordar que el relato que va “coloreando” de significado su nombre está firmado por Briony Tallis, lo cual forzosamente nos pide prestar más atención a la manera en que esto ocurre. No es sino tras leer el epílogo que el nombre de Briony Tallis adquiere una función referencial. Nuevamente, Pimentel (2012) nos ayuda a comprender lo que aquí sucede: “los nombres referenciales, desde el inicio, son síntesis de una ‘historia’ ya leída, que el relato modifica al tiempo que la despliega; en cambio, la ‘historia’ se repliega en el nombre no referencial,

⁶ Como dije anteriormente, en *Atonement* leemos la novela que Briony Tallis ha escrito y está por publicar. Esto crea dos planos, uno intratextual, que es en el que se mueve Briony, protagonista de la novela escrita por Briony Tallis; y otro, que es extratextual con respecto de éste, que es desde el cual la autora ficcional se mueve y escribe su obra. Ergo, dentro de la diégesis de *Atonement*, tenemos esta división intra/extratextual, lo cual, por lo demás, ayuda a dar el efecto de *realidad* que produce esta novela.

convirtiéndose éste, al final, en su formulación sintética” (66). En *Atonement*, las secciones anteriores al epílogo son, en *síntesis*, la historia de Briony, una joven que tras cometer un crimen busca expiar su culpa.

Debido a la disposición material del texto de *Atonement*, la progresión lógica que seguimos al leerla por primera vez es la del relato que va moldeando el nombre de este personaje con un significado que finalmente nos permite concluir que hemos leído la historia de una mujer llamada Briony. Al llegar al epílogo encontramos que, de hecho, este nombre ya carga con un bagaje “extratextual” que altera al personaje cuya imagen recién pudimos modelar por medio de nuestra lectura. Por consiguiente, leemos *Atonement* a contrapelo, por así decirlo. Y si hasta ahora he hablado únicamente del nombre de este personaje sencillamente es porque éste es el punto más palpable e inmediato que tenemos de vinculación entre las dos figuras que protagonizan esta novela, y las cuales son imprescindibles entre sí.

Esto último nos remite a lo que conocemos como *pacto autobiográfico*, un término acuñado por el académico francés Philippe Lejeune para distinguir el género de la autobiografía (Missinne, 2019: 222). Dicho pacto, como explica Lut Missinne (2019), establece que “what differentiates autobiography from fiction is that an autobiographical text posits this identity between writer, narrator and protagonist, whereas in fictional work we generally have to discern between the author and the narrator” (222). La novela que Briony escribe es ciertamente ficción: la identidad de la autora es distinta a la de la voz narrativa, o por lo menos, no se espera que los/as lectores pensemos lo contrario. Por otro lado, como las identidades de la autora y la de la protagonista sí se fusionan en algún momento, podemos hablar de una obra de ficción con elementos autobiográficos, una forma literaria muy conocida.

Dado que el personaje de la autora Briony Tallis no es un *actante* en las primeras tres secciones de *Atonement*, su caracterización debe determinarse a través de su agencia como autora implícita de su novela. *Implied author* o *autor implícito* es un concepto acuñado por Wayne Booth “to designate that source of a work’s design and meaning which is inferred by readers from the text, and imagined as a personality standing behind the work” (Baldick, 2001: 123). Esta personalidad no debe confundirse ni con el autor biográfico ni con el narrador de la obra de ficción ya que aquél es la fuente misma de este último. Booth observa que, en muchas obras, la distinción entre el autor implícito y el narrador que éste escoge para presentar el relato a sus lectores “produces an effect of irony at the narrator’s expense” (Baldick, 2001: 123).

Lo anterior es cierto al respecto de *Atonement*: la voz narrativa de las primeras tres secciones de la novela hace comentarios que, en muchas instancias, resultan irónicos con respecto al resto de su narración. A su vez, y también debido a la cualidad autobiográfica de la novela que escribe Briony Tallis, es inevitable que hagamos algo que comúnmente no hacemos: pensar en la figura que opera detrás de la obra que estamos leyendo —es decir, la de la autora implícita—. Y aunque Briony Tallis no es la narradora de su novela, su elección consciente de este intermediario así como de otros componentes con los que ha confeccionado su relato nos ayuda a construirla como un personaje vital para la historia que leemos. Procedo ahora a estudiar dicha construcción, así como algunas implicaciones de tal proceso de caracterización *dual*.

Parte 1: Briony

Las primeras líneas de *Atonement* nos introducen en el metódico mundo de la joven escritora: “The play—for which Briony had designed the posters, programs and tickets, constructed the

sales booth out of a folding screen tipped on its side, and lined the collection box in red crêpe paper—was written by her in a two-day tempest of composition...” (McEwan, 2001: 3). Nos encontramos ante un acto de creación en proceso, en este caso, el de *The Trials of Arabella*, una obra de teatro. Pero cada aspecto de esa creación, tanto en forma como en contenido, ha sido minuciosamente planeado para mantenerse bajo el control de la creadora. Un par de párrafos después, la voz narrativa se refiere a Briony como un “orderly spirit” cuya habitación — aparentemente la única de toda la casa que está en orden— “was a shrine for her *controlling demon*” (McEwan, 2001: 5; énfasis agregado). Además de la predilección por el orden y el control, el perfil de Briony incluye “A taste for the miniature [and] a passion for secrets” (McEwan, 2001: 5).

Estos datos nos permiten establecer ciertas expectativas acerca de la protagonista: la afición por la escritura, el orden, la miniaturización y los secretos conforman esta silueta inicial. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel (2012), “la repetición, por medio de procedimientos discursivos diversos tales como la anaforización o la modulación” (68), es un principio muy importante a la hora de señalar la identidad de un personaje. En el caso de Briony, los atributos mencionados antes constantemente salen a relucir, lo cual tiene una doble función: no sólo delinea aspectos fundamentales del carácter de este personaje, sino que es también un presagio y a la vez una afirmación persistente del rol autoral de Briony Tallis, el cual es cuestionado por ella misma en el epílogo, obligando a los/as lectores a hacer lo mismo.

Asimismo, aquí se inaugura la práctica ocasional pero consistente por parte de la voz narrativa de hacer observaciones acerca de lo narrado. El calificativo *controlling demon*, aplicado a la protagonista, encierra una suerte de justificación discordante: por el contexto,

parece ratificar la prolijidad, así como el genio literario de la protagonista, pero al mismo tiempo sugiere malicia. La narración que conduce al crimen de Briony está llena de este tipo de disonancias entre los eventos narrados y las opiniones de quien narra. Si reparamos en la decisión de Briony Tallis acerca del proceder de esta voz narrativa, bien podríamos concluir que este comentario también podría estar ahí como una advertencia acerca de su propia gestión como autora de la obra que leemos. Resulta irónico el hecho de que desde las primeras páginas tenemos un recordatorio de que lo que leemos es algo diseñado, parte por parte, por alguien y que, aun así, la revelación del epílogo, por ejemplo, nos resulte impactante.⁷ Pero también es irónico pensar en la manera en que la autora se presenta a sí misma —bien que en una versión *ficcionalizada*— como un demonio que busca expiación.

Ahora, también es importante revisar la perspectiva desde la cual se nos provee la información acerca de los personajes en este relato. Siguiendo las clasificaciones propuestas por Genette, Luz Aurora Pimentel (2012) define la focalización cero como aquella en la que “el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale *ad libitum* de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia [...] Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente” (98). Éste es, en general, el tipo de narrador al que se le confiere la mayor confiabilidad debido a que su perspectiva es supuestamente la más neutral y transparente, lo cual produce un efecto de *realidad* mayor debido a las convenciones con las que tradicionalmente se asocia la ficción.

⁷ Mientras que para algunos/as lectores/as el giro en la trama es un movimiento obvio y hasta predecible, para otros/as es una experiencia cercana al trauma. La usuaria Angi M (2008), por ejemplo, opina en *Goodreads*: “This book... I hate it! It's beautiful, every word of it is gorgeous, but it's as if the author spends all this time painstakingly crafting a really detailed, intricate vessel for you... and then just before your journey's over he snatches it out from under you & you sink” (s.p.). Sea cual sea el caso, lo cierto es que tal giro narrativo es un componente vital para el entendimiento de *Atonement* en su complejidad y totalidad.

Pimentel (2012) explica que esta particular omnisciencia radica en la habilidad del narrador “para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual o espacial de los personajes”; y agrega que, “en un relato en focalización cero, la perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar la información narrativa que *él* considere pertinente, en el momento que *él* juzgue adecuado” (98; énfasis original). Las primeras tres secciones de *Atonement* están narradas en focalización cero. Como he dicho, debido a que es una obra de ficción con elementos autobiográficos, aunque la voz narrativa no es ni la autora ni la protagonista, sí representa el punto de vista desde la cual la autora decide narrar y, en este caso en específico, *narrarse*. Por ello es que la voz narrativa se vuelve un punto clave que nos permite vislumbrar el personaje de la autora implícita.

De vuelta en la novela, la voz narrativa de la obra de Briony Tallis continúa pormenorizando la peculiar visión que Briony tiene de la composición literaria:

writing stories [...] also gave her all the pleasures of miniaturization. A world could be made in five pages [...] a moonlit dash through sleepy villages was one rhythmically emphatic sentence, falling in love could be achieved in a single word—a *glance*. The pages of a recently finished story seemed to vibrate in her hand with all the life they contained. Her passion for tidiness was also satisfied, for an unruly world could be made just so. (McEwan 7)

En este pasaje se expande la idea de que la escritura de ficción representa el espacio en el que Briony concilia su creatividad con su impulso controlador. El uso de la focalización cero también está en armonía con la omnipresencia y omnipotencia *quasi* divinas que Briony claramente atribuye al quehacer autoral.

Por otra parte, la focalización cero o narrador omnisciente es un recurso ampliamente utilizado en las novelas del romanticismo y realismo europeos del siglo XIX. En una entrevista, Ian McEwan llamó a *Atonement* “my Jane Austen novel, my country house novel, my one-hot-day novel” (cit. en Ellam, 2009: 16). Muchos críticos y críticas coinciden en que la primera sección de la novela incorpora convenciones de la literatura decimonónica tales como el narrador en tercera persona u omnisciente, el sopor del día en el contexto del campo o la prolongación del tiempo debido a la detallada exploración del espacio y la mente de los personajes (Ellam, 2009: 24). Esto es importante ya que, como Pimentel (2012) comenta, “el entorno, si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*”; y, además, “el espacio en el que evoluciona el personaje puede tener un valor simbólico de proyección de su interioridad” (79; énfasis original).

No es gratuito que en la primera sección de la novela de Briony Tallis el *setting* sea prácticamente el mismo que el de muchas novelas del periodo del romanticismo y del realismo⁸: la reclusión y monotonía de la casa de campo en un caluroso día de verano. Además de la afinidad con la voz narrativa omnisciente de esta sección, el entorno parece ejercer una influencia no menor sobre los personajes: la extensa narración se extiende a través del bochorno

⁸ También lo es de la primera parte de *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, obra modernista, lo cual apunta hacia el constante diálogo entre diversos momentos de la historia de la literatura en habla inglesa.

del día⁹ mientras que la incomodidad y la tensión por los conflictos intra e interpersonales de los personajes se acumulan hasta que Briony finalmente comete su crimen.¹⁰ La respuesta de Cecilia cuando su hermano Leon le pregunta acerca de su impulsiva conducta de esa tarde ilustra esta correlación: “I’m awfully hot. And yes, I have behaved very badly” (McEwan, 2001: 121). Lo sofocante del exterior refleja la desazón interior de los personajes; a su vez, sirve como excusa para el arrebatado comportamiento de éstos –sobre todo, como veremos, el de Briony.

El *setting* tiene, también, otra faceta notable en este primer apartado: la acción de éste tiene lugar en 1935, unos años antes de la Segunda Guerra Mundial. Aunque en esta primera sección no se menciona explícitamente, este acontecimiento histórico extradiegético a *Atonement* está presente en la novela de Briony a través de la figura de Paul Marshall.¹¹ Que la decadencia de la familia Tallis se desarrolle a la par de un acontecimiento de proporciones tan descomunales es un comentario acerca de la gravedad con la que la novela aborda los hechos —y, sobre todo, las consecuencias— en ella descritos. Además, parece advertir acerca del calamitoso porvenir de los personajes. De hecho, el destino de éstos está enmarcado dentro de este evento histórico; las partes subsiguientes de la obra de Briony Tallis se desarrollan en 1940, en plena guerra.

Estos elementos constitutivos del mundo de la novela de Briony Tallis son un primer ejemplo del objetivo final de lo que Jadwiga Smith (2009) llama “the fabulating creativity of literature”; es decir, “engaging the individual human being in a given historical time and culture”

⁹ Solamente esta primera parte abarca menos de veinticuatro horas y ocupa alrededor de dos tercios de la extensión total de *Atonement*.

¹⁰ Éste, recordemos, consiste en la falsa acusación hacia Robbie Turner, hijo de una sirvienta de la casa y amante de Cecilia, la hermana de Briony, de violar a Lola Quincy, prima de los Tallis.

¹¹ Amigo de Leon, quien dirige una compañía chocolatera con la cual, más adelante nos enteramos, hace una fortuna como proveedor de barras de chocolate para el ejército inglés durante la guerra.

a través de “[the] dramatization of the events and their effects, a modeling of views about human predicament” (5-6). La conjunción de la tragedia familiar y preguerra como situaciones espacio-temporales en las que los personajes de la novela de Briony Tallis se desarrollan provee un escenario en el cual la dramatización de los efectos de dichos eventos adquiere por lo menos dos funciones. Por un lado, como ya dije, establece una similitud en cuanto a la trascendencia de ambos en la historia central del crimen de la protagonista y sus consecuencias; por el otro, los dos acontecimientos recrudecen las secuelas el uno del otro en la vida de los personajes. Esto, sin duda, da pie a la exploración de dilemas ante situaciones humanas, como la muerte, la culpa o la necesidad de contar una historia; esta exploración cobra una mayor relevancia cuando consideramos que Briony Tallis es quien ha ideado y plasmado este empalme a raíz de experiencias propias.

En este mismo tenor, Anna-Teresa Tymieniecka argumenta que, en la literatura, la fabulación “intentionally transfigures life’s nude facts in accordance with the propensities, virtualities, and factors of the human condition. The result is prototypical models of human character, conduct, societal organization, vision of humanity [...]” (cit. en Smith, 2009: 7). La fabulación integra hechos “de la vida real” con ficciones resultantes de la “visión creativa” (Smith, 2009: 5),¹² para, finalmente, organizar y resignificar, siempre *post-factum*, las experiencias que los seres humanos vivimos. Aunque es un acto profundamente humano, para estas teóricas, la fabulación alcanza su máxima expresión en la literatura.

Las nociones propuestas por Smith y Tymieniecka se inscriben en *Atonement*: no solamente Briony Tallis inserta su historia personal en la corriente de un evento histórico

¹² Todas las traducciones de citas son mías.

destacado; McEwan también entrelaza una historia individual, *creativamente imaginada*, con la de una historia colectiva con la que los lectores estamos familiarizados. Además de esto, el epílogo es una suerte de disertación con respecto al acto mismo de escribir. Esto tiene resonancias notables con el concepto de *historiographic metafiction* de Linda Hutcheon, el cual estriba en la problematización posmodernista de la división genérica historia/ficción y sus respectivas representaciones y discursos. Hutcheon (1988) arguye que dichas formas discursivas tienen más en común de lo que tradicionalmente se piensa, pero que esta colisión también socava “the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here —just unresolved contradiction” (106).

La tragedia familiar ambientada en los años previos a la guerra ya nos sitúa en un espacio liminal e incierto. Tanto los personajes como los lectores nos encontramos en una especie de limbo desde el cual atisbamos un cambio significativo que está al acecho y que, de hecho, llega. Pero esta sensación de ambigüedad por estar en un espacio y tiempo transitorios es lo que se enfatiza en *Atonement* en varios niveles. Sabemos, por ejemplo, que Briony ha abandonado el género narrativo para incursionar en el dramático, el cual, no obstante, sigue cayendo en lugares comunes de su edad. Pero quiero subrayar esta transición ya que se empalma con otros procesos de desarrollo y exploración —el personal y el artístico— de la protagonista. De cualquier manera, el tipo de obra que Briony quiere poner en escena no es ajena a los lugares comunes de su edad lectora. La voz narrativa da cuenta de las contradicciones que entrañan los cambios por los que atraviesa Briony durante la de por sí complicada etapa de la adolescencia. La fluctuación es una constante. Briony se mueve entre la infancia y la adultez y, debido a la inestabilidad que esto supone, otras tensiones afloran: sobre movimientos literarios, o la posibilidad de que existan

perspectivas distintas de la propia, o la delgada línea entre ficción y realidad, entre su vida y su obra.¹³

En una última instancia, lo que más me interesa resaltar es que bajo las preocupaciones más personales e inmediatas de Briony subyacen otras —las perspectivas, los géneros literarios o la dicotomía ficción/realidad— las cuales son, más bien, propias de la creación literaria. En este sentido, *Atonement* es una novela acerca de una novela (y acerca de la literatura en general); más específicamente, acerca de una autora inmersa en reflexiones acerca de lo que significa escribir ficción, al mismo tiempo que nos presenta la ficción acerca de la cual pondera. Es por eso que los intereses de Briony son, en verdad, los de Briony Tallis: más que en la historia, el enfoque está en la manera en que tal historia se fabrica y las contingencias que ello supone, lo cual es, quizá, la más grande incertidumbre que la novela presenta. A continuación, estudiaré brevemente algunos ejemplos de esto en las primeras tres partes de *Atonement*.

Una de las escenas cruciales de la novela de Briony Tallis ocurre en los capítulos segundo y tercero de la parte 1. En ambos, la acción sucede entre Cecilia y Robbie, cerca de la fuente del jardín: luego de una acalorada discusión, la voz narrativa da cuenta de la ya preexistente tensión sexual y la lucha de poder entre ellos, las cuales se hacen todavía más evidentes cuando, en un intento por apaciguar los ánimos, Robbie accidentalmente provoca que Cecilia tire y rompa el florero que ella iba a llenar de agua en la fuente. Cecilia se desviste para recuperar los pedazos del jarrón roto; cuando sale de la fuente, se retira furiosa. La voz narrativa nos dice que Robbie ve cómo el agua “had yet to recover its tranquillity, and the turbulence was driven by the

¹³ Existen otras fluctuaciones importantes en otros elementos de la narrativa, tales como los comentarios disonantes de la voz narrativa acerca de las motivaciones de Briony o la duplicidad de la caracterización de las *Brionys*. La indeterminación es un medio con el que esta novela prospera.

lingering spirit of her fury” (McEwan, 2001: 29), lo cual, otra vez, da cuenta de la insistente relación entre la descripción del entorno y el retrato de la interioridad de los personajes.

Esta escena se repite en el tercer capítulo, pero ahora desde la perspectiva de Briony. Frustrada por el calor del día y su fracaso como directora de su propia obra de teatro, ella se va al salón de juegos. La voz narrativa ofrece una minuciosa descripción de lo que la protagonista observa, oculta, desde ese lugar:

It was a scene that could easily have accommodated, in the distance at least, a medieval castle. Some miles beyond the Tallises’ land rose the Surrey Hills and their motionless crowds of thick crested oaks, their greens softened by a milky heat haze. Then, nearer, the estate’s open parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna, where isolated trees threw harsh stumpy shadows and the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer. Closer, within the boundaries of the balustrade, were the rose gardens and, nearer still, the Triton fountain, and standing by the basin’s retaining wall was her sister, and right before her was Robbie Turner. (McEwan, 2001: 35-36)

La mención del castillo así como la sobrada y ornamentada cantidad de detalles acerca del paisaje evocan el lenguaje de tradiciones literarias, concretamente, los romances góticos o el romanticismo decimonónico. Esto ayuda a situarnos en la perspectiva de Briony, en el

*adolescente*¹⁴ momento no sólo de su vida, sino también de su carrera como escritora; asimismo, es una estrategia para distinguir los estilos narrativos de la autora Briony Tallis y el de McEwan del del personaje de Briony. La voz narrativa parece alinear su punto de vista con la manera en que Briony concibe el mundo: la realidad y dicho tipo específico de ficción confluyen y se influyen mutuamente.

Esta idea se refuerza cuando la voz narrativa nos dice que, inicialmente, Briony piensa que se trata de una propuesta de matrimonio: “Robbie Turner, only son of a humble cleaning lady and of no known father [...] had the boldness of ambition to ask for Cecilia’s hand. It made perfect sense. Such leaps across boundaries were the stuff of daily romance” (McEwan, 2001: 36). Nuevamente, nos encontramos ante un constante proceso de interpretación de la realidad, y el filtro es siempre la ficción. Sin embargo, cuando la acción deja de encajar en lo que es familiar para Briony, sus preconcepciones comienzan a trastocarse: “The sequence was illogical—the drowning scene, followed by a rescue, should have preceded the marriage proposal” (McEwan, 2001: 36). La protagonista no sabe cómo responder a tal tergiversación y resuelve ser una mera *testigo* del giro en el argumento de la historia entre Robbie y Cecilia (McEwan, 2001: 36-37).

Briony está presenciando las complejidades de una relación adulta —bien que turbulenta en sí misma— pero es incapaz de registrarla de forma *madura*. Esta y otras interacciones posteriores entre la pareja de enamorados¹⁵ siembran en la protagonista la idea de que Robbie es moralmente corrupto y, por lo tanto, peligroso para su hermana; la confusión y subsecuentes

¹⁴ Con *adolescente*, me refiero no a “menos refinado” sino meramente a un paralelismo entre la progresión temporal de la vida humana y la de los movimientos literarios en el contexto europeo. Como la infancia precede a la adolescencia y ésta a la edad adulta, el romanticismo precede al realismo y éste al modernismo, y así sucesivamente.

¹⁵ Por ejemplo, la nota con contenido sexual explícito que Robbie le escribe a Cecilia, la cual Briony lee; o la escena en la que ésta ve a la pareja teniendo sexo en la biblioteca, más tarde ese mismo día.

malas interpretaciones que esto acarrea derivan en el falso testimonio de Briony ante la policía acerca de Robbie. Lo cierto es que en estos capítulos vemos un nuevo punto de quiebre: la infancia en el umbral de una adultez aún desconocida, lo cual, a su vez, se empalma con otro cambio: un segundo paso de un género literario a otro —ahora del teatro nuevamente a la narrativa— y, finalmente, como veremos en seguida, de una corriente literaria a otra.

Cuando la escena junto a la fuente finaliza, la voz narrativa relata el desconcierto de la protagonista ante el descubrimiento de que “this was not a fairy tale, this was the real, the adult world in which frogs did not address princesses, and the only messages were the ones that people sent” (McEwan, 2001: 37). Como la realidad de la protagonista está tan ligada a la ficción, tiene sentido que su transición hacia un momento distinto en su vida sea paralela a su desarrollo artístico. Unos párrafos más adelante, la voz narrativa hace un comentario que ofrece un vistazo al futuro de Briony: “Six decades later she would describe how at the age of thirteen she had written her way through a whole history of literature, beginning with stories derived from the European tradition of folktales, through drama with simple moral intent, to arrive at an impartial psychological realism [...]” (McEwan, 2001: 38). Es claro que esta circunstancia es particularmente decisiva para ella como escritora porque marca también el primer paso desde la ficciones infantiles y romántica europeas, tradicionalmente asociadas con la moralización, hacia la imparcialidad¹⁶ y la franqueza usualmente asociadas al realismo y otros movimientos subsecuentes como el modernismo.

La voz narrativa también nos indica la manera en que Briony pretende alcanzar tal independencia y amoralidad como escritora:

¹⁶ Imparcialidad también para tratar de convencer a los/as lectores de que la manera de escribir de la autora cuya novela estamos leyendo es confiable.

she sensed she could write a scene like the one by the fountain and she could include a hidden observer like herself... She could write the scene three times over, from three points of view... None of these three was bad, nor were they particularly good... It wasn't only wickedness and scheming that made people unhappy, it was confusion and misunderstanding; above all, it was the failure to grasp the simple truth that other people are as real as you. (McEwan, 2001: 38)

El despertar de Briony a la realidad de que las personas a su alrededor son tan reales como ella es, quizá, el punto de no retorno en esta transición. Y, nuevamente, toca tanto lo *personal* como lo *profesional*. El ensimismamiento y el egoísmo infantiles parecen resultar en y calzar con una ficción narrativa y moralmente fija; el paso hacia la admisión de perspectivas distintas, aparentemente, amplía los alcances de la historia y, factiblemente, va más allá de la moralización. Los aprendizajes de Briony, de cualquier modo, parecen alcanzar un mayor sentido si son incorporados a su ficción: “only in a story could you enter these different minds and show how they had an equal value. That was the only moral a story need have” (McEwan, 2001: 38).

Conforme avanza, la narración es cada vez más sugerente —principalmente, por medio de los comentarios de la voz narrativa— acerca de la naturaleza *fabricada* y, en consecuencia, de la autoría de la novela que estamos leyendo. En un primer nivel tenemos la peripecia infantil de la protagonista; en un segundo nivel, la reflexión acerca de las dificultades y ambigüedades que escribir ficción supone. La escena en la fuente recrea el momento culminante que dio pie a la construcción de la novela, tanto en contenido como en forma: aquí tiene lugar el evento

detonante, pero también se establecen elementos centrales de la composición del relato tales como las distintas perspectivas, los estilos y géneros literarios que se implementan así como el motivo de la constante tensión pero, sobre todo, la compleja relación entre lo que se considera realidad y lo que se considera ficción, lo que se considera *verdad* y lo que no.

Hacia el final del tercer capítulo, la voz narrativa sigue con la prospección del porvenir de la protagonista: “Her fiction was known for its amorality, and like all authors pressed by a repeated question, she felt obliged to produce a story line, a plot of her development that contained the moment when she became recognizably herself” (McEwan, 2001: 38-39). Esto parece confirmar que una finalidad de esta obra de ficción es presentar una historia que reproduzca y explique “the moment when she became recognizably herself” (McEwan, 2001: 39). Pero ¿a qué se refiere ese *convertirse en ella misma*? —y, además, *recognizably*, un adverbio que en español puede significar desde ‘evidentemente’ hasta ‘notoriamente’, o incluso ‘definitivamente’—. Como he tratado de demostrar a lo largo de este análisis, la novela que leemos en las tres primeras secciones de *Atonement* nos relata las eventualidades que hacen posible que Briony se convierta en la autora de esta obra.

Sin embargo, es necesario preguntarse lo siguiente: si esta historia pretende trascender la moralidad, ¿cuál es el fin, entonces, de incluir la prolongada justificación de las circunstancias que llevan a Briony a perpetrar su crimen, considerando que el título¹⁷ y la personaje-autora misma en el epílogo aluden a la necesidad de una expiación? La primera oración¹⁸ deja entrever

¹⁷ Me refiero, por supuesto, a *Atonement*, como titula su novela Ian McEwan. Desconocemos el título de la novela escrita por Briony Tallis.

¹⁸ Recordemos: “The play—for which Briony had designed the posters, programs and tickets, constructed the sales booth out of a folding screen tipped on its side, and lined the collection box in red crêpe paper—was written by her in a two-day tempest of composition, causing her to miss a breakfast and a lunch” (McEwan, 2001: 7).

la primacía que tiene la producción de la obra literaria; de igual manera, nos remite a e ironiza la figura del poeta o autor romántico. El uso de la voz pasiva convierte al objeto gramatical, *the play*, en el sujeto de la oración; el sujeto, *Briony*, en este caso, la *autora*, está en una oración subordinada parentética, lo cual hace que se pierda o, por lo menos, pase a un segundo término. Como resultado, la acción, *was written* —y todas las estrategias que la rodean—, se acentúa al quedar en el centro.

La preeminencia de la novela dentro de esta novela es indudable: en ella leemos lo que parece una justificación de que la obra literaria, el ejercicio de fabulación, es un *fin* en sí mismo y los eventos en ella narrados son sólo un *medio* necesario. No obstante, expiar sigue siendo un tema primordial para la autora —y para la novela de McEwan—. Para continuar dilucidando esta incógnita, es necesario estudiar brevemente la naturaleza y las consecuencias del “crimen”, lo cual leemos en las siguientes dos secciones de la novela de Briony Tallis.

Parte 2: *Robbie*

El primer apartado finaliza con el desgarrador grito de “Liars! Liars!” de Grace Turner, mientras la policía se lleva preso a su hijo Robbie (McEwan, 2001: 175). La segunda sección comienza con la detallada reseña de un lúgubre paisaje, el cual rápidamente se descubre como la Francia desolada por la guerra. Varios párrafos después, la voz narrativa presenta por nombre a un tembloroso Robbie por primera vez. Esta estructura, una vez más, sirve para representar la relación entre el espacio externo y la interioridad de los personajes: el aplastante entorno se impone ante los personajes, y éstos constantemente buscan abstraerse de él. A lo largo de esta

sección, vemos la progresiva fragmentación de un espacio literalmente arrasado por la guerra y, al mismo tiempo, el deterioro mental de Robbie.

No obstante, la reflexión acerca de la creación literaria sigue siendo un eje rector en medio de las desventuras de los personajes. La fabulación está presente desde que la historia individual de un soldado está enmarcada en la historia colectiva extradiegética a *Atonement*. A su vez, esto permite la recreación de dicho acontecimiento desde una perspectiva distinta, subjetiva, en la que la realidad y la ficción se entretajan para crear algo más que una mera remembranza de los esquemas que encajan en lo que más o menos todos conocemos como realidad —si bien, *pasada*—. La narración alterna entre descripciones de las atrocidades de la guerra —bombardeos, tierras baldías, partes de cuerpo colgando de árboles—, el diálogo interno de un Robbie tratando de mantener la cordura y algunas cartas de Cecilia. Contrario al ritmo pausado de la sección anterior, aquí la cadencia de la narración es apresurada y violentamente interrumpida por las distintas voces que rodean al protagonista, incluyendo la propia.¹⁹ Este cambio en el estilo, así como la exploración de perspectivas distintas, apunta hacia la pluma de Briony Tallis; es decir: esta sección correspondería a un segundo momento en el desarrollo artístico de la autora.

La voz narrativa nos cuenta cómo, tras Robbie ser diagnosticado como un “maniaco sexual” en la prisión, él y Cecilia se ven forzados a encontrar una forma particular para comunicar su afecto en sus cartas. La maniobra consiste en cifrarlo mediante figuras como

¹⁹ Algunas críticas y críticos concuerdan en que en esta sección se emplean convenciones del modernismo europeo tanto en contenido como en forma. Julie Ellam (2009) observa que esta sección retrata la “fragmentación de la civilización” (28), un tema recurrente particularmente en obras de arte europeas de este periodo tales como *Guernica* de Picasso o *Mrs. Dalloway* de Woolf, en las que la modernidad —sobre todo los avances tecnológicos que permitieron que la guerra alcanzara proporciones nunca antes vistas— es abrumadoramente trágica. Por su parte, Richard Robinson (2010) comenta que “at the age of eighteen, Briony is a modernist down to her bootstraps—and in 1940, a modernist out of time” (477), indicando el empleo y la posterior anacronía de dicho momento de la literatura inglesa.

“Tristan and Isolde, the Duke Orsino and Olivia [...] Troilus and Criseyde, Mr. Knightley and Emma, Venus and Adonis. *Turner and Tallis*” (McEwan, 2001: 192; énfasis agregado). El paralelismo entre todas estas parejas no solamente es su vehemente y, en algunos casos, trágico amor sino, precisamente, que son protagonistas de obras de *ficción*. Que Robbie y Cecilia se reconozcan entre figuras tan populares de la literatura europea sirve como otro recordatorio, cada vez más contundente, de que lo que estamos leyendo es la ficción escrita por Briony Tallis.

Al mismo tiempo, la correspondencia entre los amantes nos habla de otro tema importante: la necesidad de narrarse a sí mismos. Cecilia y Robbie narrativizan sus experiencias en cuanto que ordenan y deciden lo que se dicen o no, además de que ellos mismos actúan como los protagonistas en dichas narraciones. Por ejemplo, en su última carta, Cecilia le confiesa a Robbie que no había querido decirle acerca del supuesto arrepentimiento de Briony porque ella misma no está segura de que ello implique buenas noticias, especialmente considerando el daño que el “crimen” les ha ocasionado.²⁰ Por su parte, la voz narrativa nos dice que, desde su tiempo en la cárcel, Robbie le relata las eventualidades de sus vivencias a Cecilia. Similarmente a su autora, Cecilia y Robbie están en un ejercicio constante de fabulación en la que su respectiva realidad se entrecruza con el doble revestimiento de ficción del que precisan para darle continuidad a su relación. El común denominador en los tres casos es la obligación de afrontar las secuelas de un mismo suceso traumático y, por medio de sus narraciones, sobrellevarlas.

Aunque está filtrado por el punto de vista de Briony Tallis, la incorporación de las perspectivas de los otros personajes en cuanto a las consecuencias de los eventos del primer

²⁰ Es decir, la separación entre los amantes y la subsecuente separación entre Cecilia y el resto de su familia. Según la carta de Cecilia, Briony está pensando cambiar su declaración de hace cinco años y así “limpiar” el nombre de Robbie. En el epílogo, Briony Tallis revela que la correspondencia entre Cecilia y Robbie es parte del archivo del Imperial Museum, y que es de esa manera que tiene acceso a ella.

apartado nos habla acerca de la indispensabilidad de reconstruir de una manera más o menos coherente e imparcial lo que se vive, aunque, irónicamente, no sea *toda* la verdad. La inserción del punto de vista de la pareja —el cual es bastante hostil con respecto a Briony misma— da cuenta de la creatividad literaria de la autora al imaginar el mundo a través de los ojos de las víctimas de su yerro: un movimiento bastante atrevido que, a su vez, habla de lo imperioso que es rellenar los vacíos que quedan luego de la experiencia para tratar de ofrecer un panorama lo más completo posible. No obstante, este recurso también constituye un planteamiento arbitrario de sentimientos y pensamientos ajenos que, en una última instancia, parece sólo servir para desarrollar la trama de la novela de Briony Tallis. No se puede negar que la balanza se ladea continuamente, causando incertidumbre con respecto a la cuestión final: la expiación.

La parte dos termina con las palabras de Robbie, “I promise, you won’t hear another word from me” (McEwan, 2001: 250), las cuales preludian la muerte de éste en la guerra antes de poder ser rescatado durante el retiro del ejército inglés en Dunkirk. Antes de esto, por una de las cartas de Cecilia nos habíamos enterado de que Briony ha decidido enlistarse como enfermera en un hospital en Londres durante el conflicto armado, lo cual seguimos en la tercera sección. Estos dos últimos apartados ofrecen un vistazo que, si bien es profundamente personal y subjetivo, es bastante acertado con respecto a la Segunda Guerra Mundial; por ello, también pueden ser leídos como una reseña de los horrores vividos en la guerra.

Con respecto al punto de la fidelidad con que *Atonement* retrata la guerra, es preciso hablar brevemente sobre la controversia en la que McEwan se vio involucrado en 2006, cuando fue acusado de plagiar *No Time for Romance*, autobiografía de Lucilla Andrews, en la que la escritora relata sus vivencias como enfermera durante la Segunda Guerra Mundial. En respuesta,

ese mismo año, McEwan escribe un ensayo titulado “An Inspiration, Yes. Did I Copy from Another Author? No” en el que explica que gran parte de su inspiración provino de las historias de su padre, un ex soldado de dicha guerra. McEwan señala, además, que tanto en la página de agradecimientos de *Atonement* como en entrevistas, él abiertamente reconoce la influencia directa del trabajo de Andrews sobre su propia novela. Por su parte, Julie Ellam (2009) comenta que el uso extensivo que McEwan hace de la obra de Andrews apunta a que “McEwan’s desire to be faithful in this reconstruction of the retreat and of the care taken for the injured and dying has an ethical dimension that depends on veracity according to the detail that still remains from this period” (38). Es evidente que el apego a la realidad juega un papel más que formal tanto en los designios autorales de Tallis como para los de McEwan. Abordaré ambas cuestiones más adelante. Por ahora, prosigo con la tercera parte de la novela de la autora ficcional.

Parte 3: 1940: Briony

En la tercera parte de la novela de Briony Tallis leemos acerca de las dificultades a las que se enfrenta la protagonista: la amenaza cotidiana de bombardeos en la ciudad, la labor de atender soldados severamente heridos y trastornados, y hasta la presión de un ambiente laboral desfavorable. La voz narrativa nos dice cómo, en medio de estas circunstancias, Briony lleva un diario; la razón: “writing was the thread of continuity” (McEwan, 2001: 264). Una vez más, se puntualiza el valor de la escritura para proveer cierto sentido —cierta estructura y continuidad— sobre todo ante experiencias angustiantes. En medio de todo, Briony sigue persiguiendo sus aspiraciones como escritora de ficción. Ella envía, para publicación, el manuscrito de una novela corta titulada *Two Figures by a Fountain* a la revista de crítica literaria y artística *Horizon*. La

yuxtaposición de una novela ficticia y una revista de “la vida real”, de nueva cuenta, apunta hacia la siempre presente, compleja y plausible relación entre ficción y realidad que permea *Atonement*.

Además, el título de dicha novela corta nos remite al episodio de la fuente; unos párrafos adelante, confirmamos que, muy probablemente, se trata de un primer borrador de lo que leemos en la primera sección de la novela de Briony Tallis. El manuscrito de la joven, sin embargo, es rechazado. En una carta firmada por Cyril Connolly,²¹ se explica que la historia carece de solidez y desarrollo. Uno de los comentarios del remitente versa acerca de la clara influencia y exagerado uso de las técnicas de “Mrs. Woolf” (McEwan, 2001: 294). Esto habla acerca de la época de la historia de la literatura en que esto sucede: para 1940, la *modernist literature* en Inglaterra había prácticamente llegado a su fin; otras formas estaban emergiendo, las cuales se consolidarían durante el periodo de posguerra. Es claro, también, que, hasta ese momento de su vida, Briony había hecho la transición hacia convenciones propias de dicho movimiento, lo cual, otra vez, evoca el decisivo episodio en 1935 en el que Briony descubre otras posibilidades para su ficción. Pero ahora Briony se enfrenta a la novedad de las tendencias contemporáneas, que le exigen un paso más en su proceso de desarrollo artístico. Las declaraciones de la autora Briony Tallis en el epílogo así como en los aspectos formales de tal apartado evidencia tal progresión; sin embargo, estudiaré este paso en el siguiente capítulo de esta tesina. Por ahora me interesa revisar la importancia del último momento en la línea temporal en la que la novela de Tallis nos sitúa.

²¹ Célebre escritor y crítico literario, y editor en jefe de *Horizon*. La presencia de esta figura histórica extradiegética a *Atonement* suma a la coexistencia de realidad y ficción dentro de esta novela.

Como he argumentado, en las primeras tres secciones de *Atonement* vemos —de manera progresiva— convenciones propias del romanticismo, el realismo y el modernismo literarios. Este último es el que más espacio tiene debido al temprano descubrimiento de la protagonista de su necesidad de moverse hacia otra forma, que, de hecho, es cronológicamente congruente con el momento en que dicho evento está situado en la narración. La muestra del desarrollo artístico de la protagonista en una obra que trata acerca de su propia escritura expone la atención que hay por parte de la autora a su propio crecimiento como escritora; también afirma lo igualmente importante que es ubicar dicho proceso en esta novela porque ésta representa un parteaguas para Briony Tallis en los varios sentidos que he discutido antes. No obstante, la obra culmina en una especie de entreacto estilístico —siendo no enteramente modernista sino ya manifestando características de, en este caso, el posmodernismo—, lo cual nuevamente habla de la liminalidad y ambivalencia presentes en *Atonement* todo el tiempo.

Sin embargo, clasificar esta sección de la obra de McEwan como *más* modernista es útil al considerar la dominante epistemológica que Brian McHale asocia con la *modernist fiction*. El teórico observa que las obras de dicha corriente plantean preguntas tales como “What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable?” (McHale, 1987: 9). Estas cuestiones se exploran temática y formalmente en la novela de Tallis. Resulta irónico, por ejemplo, que la focalización cero de la voz narrativa, una estrategia textual que supone mayor fidelidad y certeza, se utilice para construir un relato acerca de conductas negligentes que esencialmente se originan en “[the] misperception and

misrepresentation” de los personajes (Pedot, 2007: 151), especialmente de la protagonista. Esto resulta en una reflexión acerca de las limitaciones e imposibilidades del conocimiento humano: de los sesgos propios y la consecuente intransmisibilidad de él así como de lo desastroso que esto puede ser.

A la par, *Atonement* obliga a los/as lectores a afrontar sus propias limitaciones: la disposición de la novela condiciona la forma y el momento en que obtenemos conocimiento con respecto a la situación que se nos presenta en el texto. La novela de Tallis finaliza con la visita de Briony a Cecilia y Robbie. Luego de una exaltada discusión, la pareja no le otorga el perdón a Briony; en cambio, le pide que escriba una declaración y la lleve ante su familia y ante un notario. La voz narrativa describe la satisfacción que siente Briony al pensar en que el amor entre su hermana y Robbie ha sobrevivido pese a todo lo sucedido en el verano de 1935. Este final hace muy transparente el concepto de expiación para nosotros/as: lo que conocemos hasta este momento —de la protagonista, de los afectados, del crimen en sí— hace relativamente fácil emitir un juicio acerca de la expiación de Briony. No obstante, cuando en la siguiente página se nos presenta más información, tenemos que reevaluar lo que inicialmente opinamos. Esto nos enfrenta con la realidad de que el conocimiento siempre es impreciso e incompleto, que el grado de certeza que tenemos es variable y que *conocimiento* no equivale a *entendimiento* o *verdad*, y que puede alterarse con el paso del tiempo. Es por ello que estas tres secciones, si bien no están enteramente afiliadas al modernismo, sí entablan un diálogo más profundo con esta corriente.

La última oración de la tercera parte de *Atonement* termina de cerrar el círculo: “She knew what was required of her. Not simply a letter, but a new draft, an atonement, and she was ready to begin” (McEwan, 2001: 330). La novela empieza con la protagonista en el acto de

creación literaria y culmina con ella en otro acto de creación literaria en ciernes. En ambos puntos, la cercanía entre las dos Brionys las vuelve casi indistinguibles: son autoras cuya autoría de esta novela les concierne. La autora Briony Tallis nos ha presentado una versión ficcionalizada de cómo ella ha llegado a escribir esta obra: desde los eventos que la inspiran, el momento de su concepción, los recursos que utiliza, los motivos detrás de ellos y hasta sus desafíos editoriales.

Este análisis me ha permitido esclarecer el paralelismo entre los personajes de Briony y Briony Tallis como autora implícita, siendo esta última quien ha orquestado la similitud, así como los elementos que hacen posible trazarla.²² La presencia de la figura autoral implícita se manifiesta por medio de las decisiones alrededor de la construcción de la ficción que leemos. Sin embargo, la cuestión de la expiación parece continuar irresoluta, pues, aunque la última oración sugiere que la expiación está en el acto de escribir esta novela, es hasta el epílogo cuando la autora presenta sus ansiedades con respecto a su búsqueda por expiarse. En el siguiente capítulo abordo esta sección, que es extratextual y necesariamente paratextual a la novela de Tallis. Analizo, sobre todo, algunas dualidades y contradicciones que hacen que tengamos que reevaluar la manera en que afectan nuestro entendimiento de lo que leímos previamente: en este capítulo he estudiado la forma en la que el personaje de Briony nos deja ver atributos formales de la obra que protagoniza; ahora es turno de estudiar al personaje de Briony Tallis, la autora, a la luz de

²² Ian McEwan es tanto el autor empírico —el personaje biográfico que escribe en el plano extratextual— como el autor implícito de *Atonement*. La función autoral de McEwan es, por supuesto, un tema amplio que rebasa los alcances de este trabajo. Cabe aclarar, no obstante, que la relación entre McEwan y sus personajes no guarda una correspondencia como la que hay entre Briony Tallis y Briony. En el caso de la autora ficcional, hay una correlación entre la diégesis que ella construye para sus personajes y su propia vida. Por su parte, McEwan narrativiza elementos de su propia realidad —por ejemplo, los recuerdos que su padre le contó acerca de su propia experiencia como soldado en la Segunda Guerra Mundial— que también incluye en la diégesis que construye para sus personajes.

sus motivaciones de carácter personal para la escritura de su novela. Para ello, exploro teorías que tienen que ver con la remembranza del pasado, el papel de la memoria y la importancia de la dimensión afectiva en la escritura de literatura. Todo esto me ayudará a seguir dilucidando la dramatización, así como a ampliar la reflexión acerca de lo que significa escribir ficción dentro del contexto de esta novela.

Capítulo 2

Briony Tallis como escritora biográfica de su novela

Como ya dije, al término de las primeras tres secciones de *Atonement* hay una marca textual, “BT London 1999” (McEwan, 2001: 330), la cual rápidamente entendemos que se trata de la firma de la autora Briony Tallis. La austeridad de tal inscripción puede suponer que lo que hemos leído es un manuscrito o, cuando menos, un texto todavía sin publicarse. Esta idea es, ciertamente, llamativa y no ajena a otro tema que también se aborda de manera significativa en *Atonement*: la figura autoral. La construcción de dicha figura es importante ya que contribuye al efecto de realidad que *Atonement* produce: porque es verdad que alimenta toda clase de ideas acerca de la figura autoral, desde la fetichización del sujeto empírico que se asocia al texto por el cual éste/a firma hasta el hecho de que un texto se forja también a partir de la edición y la corrección realizadas por otros/as autores/as; pero, sobre todo, porque en el epílogo, Briony Tallis expresa los motivos por los cuales *todavía no* ha publicado su obra.

No ahondaré en estas cuestiones, pero quiero puntualizar otras implicaciones que tiene la leyenda que encabeza el epílogo. En primer lugar, es el momento en el que el texto nos señala tangible, aunque someramente, que hay una intra y una extratextualidad dentro de la diégesis de *Atonement*; tras leer el epílogo establecemos que, claramente, ambos planos están íntimamente relacionados. En segundo lugar, representa el paso del texto por un tercer momento en la historia de la literatura: el posmodernismo. *Atonement* ciertamente incorpora convenciones que incorpora de este movimiento, pero que al mismo tiempo muestra otras que, argumentado, son propias de la estética posposmodernista. De hecho, la firma de la autora y la inclusión de un epílogo

intradiegéticamente extratextual son las estrategias textuales que más evidencian el paso, estilística y temáticamente hablando, del modernismo al posmodernismo en *Atonement*. Este cambio, sin duda, perturba nuestra lectura de las primeras tres secciones porque, arguyo, las técnicas y convenciones posmodernistas empleadas inicialmente producen *shock* y siembran desconfianza en los/as lectores. En tercer lugar, es una especie de umbral por el cual atravesamos al continuar presenciando la dramatización de lo que significa escribir ficción.

Inmediatamente después de la firma tenemos un epílogo, una entrada de diario que lleva por título “London 1999”, el cual termina por modificar radicalmente la estructura —y nuestra lectura— de *Atonement*. Es en este apartado, y no antes, que nos enteramos de que Briony Tallis es una autora y que lo que leímos en las tres secciones anteriores es una novela escrita por ella. Esta revelación hace posible y, de hecho, exige, nuevas interpretaciones. En mi caso, en el primer capítulo de este trabajo me he centrado en filtrar las preocupaciones de carácter artístico, así como los indicios de la presencia de la autora implícita inscritas en la narración de las peripecias de la protagonista de la novela escrita por Briony Tallis; no obstante, no por ello es posible omitir que tal obra narra, en un primer nivel, dichas peripecias. El tema de la expiación, que funciona en distintos niveles interpretativos, está antes que nada insertado en el contexto de eventos tan personales como trágicos de la vida *real* de su autora, los cuales figuran en una historia que sin duda es emocionante y cautivadora.

La lógica causal del relato, el desarrollo de los personajes, retratados de manera realista, en el contexto histórico particular de esta novela son aspectos clave para alimentar el interés de los lectores ya que apela a la necesidad humana básica de consumir historias. Asimismo, dichas técnicas narrativas tradicionales llaman más la atención de las/os lectores por el hecho de que

encajan con los esquemas de lo que Johannes Franzen (2015: 32) llama una “idea prefabricada de la realidad” con los que éstas/os ya están familiarizadas/os al momento del encuentro con el texto. Por su parte, en el primer capítulo de *Uses of Literature*, Rita Felski ejemplifica esto cuando habla sobre el impacto que tuvo en lectoras lesbianas *The Well of Loneliness*, novela de Radclyffe Hall publicada en 1928; dichas lectoras pudieron verse reflejadas y, al mismo tiempo, públicamente reconocidas en y por la obra de Hall. La conclusión de Felski (2008) al respecto, “Hall’s novel resonated with readers because it fashions a narrative, not a sociological screed” (43-44), recalca el hecho de que las historias que están enmarcadas dentro de una narrativa generan más fácilmente en los/as lectores la respuesta afectiva que ella llama *recognition*.²³ Adaptando las palabras de la teórica, es atinado decir que la obra de Briony Tallis inicialmente resuena con los lectores debido a la narración de las andanzas y conflictos de su protagonista, no debido al *manifiesto* artístico que la autora parece elaborar.

En el epílogo, Briony Tallis habla más directa y detalladamente acerca de ciertos aspectos fundacionales de la novela que hemos leído. Hacia el final, la autora confiesa que ha sido honesta en cuanto a los eventos de su vida que se relatan en tal obra, con la excepción del desenlace: en *realidad*, ella no se reunió con su hermana Cecilia o con Robbie Turner aquel día en 1940 ya que éstos murieron ese mismo año, víctimas de la guerra, antes de que pudiera pedirles perdón o siquiera verles de nuevo. Todavía refiriéndose a la cualidad estética de su obra, la autora se pregunta: “How could that constitute an ending?” (McEwan, 2001: 350). Sin embargo, esta misma interrogante deviene en una reflexión personal cuando, unos renglones después, ella dice:

²³ Felski (2008) define la complejidad de este *fenómeno* de la siguiente manera: “recognition in reading revolves around a moment of personal illumination and heightened self-understanding; recognition in politics involves a demand for public acceptance and validation. The former is directed toward the self, the latter toward others, such that the two meanings of the term would seem to be entirely at odds” (30).

“I’m too old, too frightened, too much in love with the shred of life I have remaining” (McEwan, 2001: 350). La vehemencia y franqueza de esta última declaración hace que, por un momento, la voz de la novelista se traslape con la de la mujer de setenta y siete años, sumergida en una profunda introspección, escribiendo en su diario. Esto, a su vez, pone sobre la mesa la siempre controvertida idea que los/as autores/as son personas.²⁴

Por ello es que, si en el primer capítulo quise adelantarme un paso y evidenciar la presencia de la autora —implícita, en tal caso— en y por medio de su obra, en este segundo capítulo quiero dar un paso atrás y advertir la presencia del individuo que, dentro de esta ficción, escribe ficción sujeta a eventualidades propias de su realidad. Valiéndome de nociones propuestas por académicas como Linda Hutcheon, Rita Felski y Siri Hustvedt, analizo algunas estrategias textuales formales del epílogo de *Atonement* que me ayudan a esclarecer lo que significa, para el personaje de Briony Tallis, escribir la obra que escribe; asimismo, me permite señalar otras implicaciones de la expiación en la que ella sigue siendo incisiva.

El epílogo funciona como un segundo plano, *superior*, en cuanto que preexiste al de las tres secciones anteriores; no sólo eso, sino que también es el referente directo del mundo planteado en éstas. Podemos decir que el epílogo guarda con la novela de Briony Tallis una relación parecida, aunque nunca exactamente igual, a la que guarda nuestra realidad con la novela *Atonement*. Tal división es posible gracias a diversas estrategias, pero una de las más evidentes es el uso de la voz narrativa en cada caso respectivo: en tercera persona en la novela de Briony Tallis, en primera persona en el epílogo. Posiblemente una de las convenciones más

²⁴ Pese a la célebre muerte del autor hace ya varias décadas, circunscribo este trabajo bajo la premisa de que la figura autoral sigue siendo importante en relación con la obra, que “no ha desaparecido sino, más bien, ha sido ‘desplazad[a], reubicad[a], destituid[a], descentralizad[a] o deconstruid[a]’” (García Hubard; cit. en González Calvillo, 2022: 147).

tradicionalmente asociadas a la ficción, dada su impersonalidad tácita, es el narrador en tercera persona. En cambio, el acceso a las confidencias de un “yo”, promete veracidad o, cuando menos, algo lo suficientemente parecido.

Es a la luz de esta disposición particular del texto de *Atonement* que podemos establecer que la obra de Briony Tallis cumple con características propias de una forma literaria conocida como ficción autobiográfica. Es claro por qué la obra de ficción dentro de esta obra de ficción no tendría su anclaje en la “realidad” si no fuera por la inclusión del epílogo. Como he señalado en el primer capítulo, para el personaje de la Briony de la novela de Briony Tallis, hay un constante diálogo entre lo personal —la realidad que vive— y lo profesional —las obras de ficción que escribe—; algo similar sucede con el personaje de su autora: para ambas, su respectiva realidad informa su ficción y ésta, a su vez, se vuelve esencial a la hora de interpretar, asimilar o hasta tratar de modificar sus respectivas experiencias.²⁵

La coda en forma de diario es esencial para nuestro entendimiento del aspecto autobiográfico en la novela de Briony Tallis. No obstante, el emplazamiento de dicha entrada de diario socava la veracidad que ella misma nos ayuda a construir porque no solamente leemos la confesión de la autora-personaje que declara haber mentido, sino que también dirige nuestra mirada hacia su imposibilidad de replicar la experiencia de manera exacta por medio de la escritura. Por otro lado, la novela de Tallis es una obra que, aunque contiene elementos autobiográficos, sigue teniendo un formato de novela tradicional, lo cual apunta a la creación de ficción como un espacio en el que no solamente sea posible registrar y reflexionar acerca de la

²⁵ Por ejemplo, una de las cosas que sabemos en el primer capítulo de *Atonement* es que Briony escribe su obra *The Trials of Arabella* con el objetivo de moralizar a su hermano Leon: “[to] guide him away from his careless succession of girlfriends toward the right form of wife” (McEwan, 2001: 4). Por su parte Briony Tallis, entendemos, alteró el final de su novela para tener la oportunidad de buscar la expiación que en la realidad no tuvo.

experiencia sino también redimirla. De esta manera, la frontera entre realidad y ficción se desdibuja continuamente.

Partiendo de este entendido, quiero señalar lo que considero más sobresaliente de la influencia posmodernista en *Atonement*. En primer lugar, sostengo que la obra presenta metaficcionalidad, es decir, que hay en ella una autoconsciencia y autorreflexividad en cuanto a su condición de ficción. Como expongo en el primer capítulo de esta tesina, el personaje de Briony constantemente reflexiona acerca de la construcción de sus obras literarias, incluyendo la que ella misma protagoniza; esta reflexión se expande en el epílogo con la explicación por parte de Briony Tallis de los motivos detrás de su propio proceder autoral. La yuxtaposición de los planos intra y extratextual dentro del espacio diegético de *Atonement*, además de ser un indicador de que ambos son igualmente ficcionales, nos permite ver cómo la obra de Briony Tallis “da vueltas” sobre sí misma todo el tiempo.²⁶

En segundo lugar, afirmo que el epílogo exhibe rasgos importantes de lo que Brian McHale denomina la dominante ontológica. De acuerdo con el teórico, en la ficción posmodernista se plantean principalmente preguntas como “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?” (McHale, 1987: 10). En el caso de *Atonement*, aunque ambas *Brionys* muestran un interés por cuáles son los alcances del ser en el mundo en cuanto al propósito particular de expiar un crimen, el personaje de la autora es más iluminador al respecto: dado que ella es consciente del mundo que ha creado en y por su ficción, parece preguntarse “¿quién de mis *yos* lo hará?, ¿en cuál mundo?” y “¿qué pasa cuando los límites entre mundos son violados?” (McHale, 1987: 10). En el mundo de la novela que ella ha escrito, su *yo*

²⁶ En este sentido, el epílogo funciona, hasta cierto punto involuntariamente, como un paratexto de la obra de Tallis.

ficcionalizada parece lograr una redención a medias, al ver a los amantes reunidos de nuevo, pero sin recibir el perdón de parte de ellos. En su mundo real, tras desmentir el final de su obra, declara que no hay expiación para los autores: su *yo real* no tiene posibilidades en el *mundo real* de obtener la expiación que busca porque ya no hay a quién apelar. Por ello, no es gratuito que uno de los grandes temas en ambos planos sea la exploración —y el deseo— de que ficción y realidad interactúen y converjan.

La dominante ontológica también puede justificar la convocación de estrategias como crear una versión ficcional de sí misma, de las circunstancias que la llevaron a cometer el crimen a expiar, así como las consecuencias y la posible solución para éste. Esto, a su vez, explica el apremio por evaluar la eficacia de tal ejercicio de ficcionalización, en este caso, dentro —y después fuera— de la ficción misma; es decir: metaficción. La dominante ontológica atraviesa no sólo la cuestión del modo de ser de las personas o los personajes en sus respectivos mundos, sino también el modo de ser de la ficción como mundo: sus componentes, sus límites y sus alcances.

El tercer elemento del posmodernismo que noto en *Atonement* es la metaficción historiográfica, un concepto acuñado por Linda Hutcheon, en 1988, para complementar la definición de “posmodernismo” que había en el momento en el que ella escribe. La teórica observa, en un número importante de novelas posmodernas, un modelo que incorpora, además de la metaficción, “an equally self conscious dimension of history” (Hutcheon, 1989: 3). Esto tiene implicaciones que son paradójicas: al mismo tiempo que reconoce la existencia del pasado histórico pone en entredicho nuestra confianza en la total factualidad de éste: “the past really did exist, but we can only ‘know’ that past today through its texts, and therein lies its connection to the literary” (Hutcheon, 1989: 10). Esta idea apunta hacia que toda tentativa de representar el

pasado es incompleta, sesgada y subjetiva, y que el discurso historiográfico utiliza estrategias que también se usan en el discurso literario, lo que los hace bastante parecidos. Al mismo tiempo, señala la relevancia de tal intertextualidad en la ficción posmodernista “to reconnect its readers to the world outside the page” (Hutcheon, 1988: 5).

En *Atonement* hay, ciertamente, una confluencia entre ficción e historia: acontecimientos como la Segunda Guerra Mundial y personalidades como Cyril Connolly son fabulados²⁷ para desempeñar roles decisivos dentro del entramado de la novela de Briony Tallis. Asimismo, en el epílogo, la autora revela que para recrear los episodios que no describen sus recuerdos personales —concretamente, las vivencias de Robbie así como la correspondencia de éste con Cecilia durante la guerra— ella recurrió a fuentes tales como documentos del archivo histórico del Imperial War Museum²⁸ y las cartas de un tal “old Mr. Nettle” (McEwan, 2001: 333). La utilización de estas dos fuentes es interesante. Por un lado, el Museum es otro ejemplo de la presencia de una institución de la vida real en *Atonement*. Por otro lado, Nettle es el nombre de uno de los personajes que aparecen en la segunda parte de *Atonement*: es uno de los soldados que acompaña a Robbie. Esto sugiere que se trata de un personaje “histórico” que habría vivido la Segunda Guerra Mundial —es decir, el evento histórico que, entendemos, aconteció en la realidad en la cual Briony Tallis vive y escribe—, y cuyo testimonio la autora parece utilizar para su caracterización del personaje de Robbie, así como su ficcionalización del conflicto armado.

²⁷ Es decir, partiendo del fundamento histórico que halla su anclaje en los eventos y personas de la realidad extratextual para luego manipularlo y reimaginados con creatividad.

²⁸ En los agradecimientos de *Atonement*, Ian McEwan igualmente reconoce el Imperial War Museum como una de sus fuentes; dicha institución, de hecho, está dedicada a la preservación del registro de la historia bélica del imperio británico.

El uso de dichas cartas recalca el papel que tienen los textos como fuente principal en la reconstrucción del pasado —tanto colectivo como individual—; a su vez, enfatiza la doble naturaleza de cualquier pasado: parte hecho y parte ficción. Esto es un ejemplo de lo que Hutcheon (1989) llama la “parodia intertextual posmodernista”: un doble juego en el que “the conventions of both fiction and historiography are simultaneously used and abused, installed and subverted, asserted and denied” (5). Este ejercicio de confrontación en *Atonement*, por una parte, permite la ficcionalización y subjetivación de la Historia “universal” o colectiva; por otra, el registro a escala histórica de una experiencia individual, subjetiva y ficcional.²⁹ Lejos de desestimar la disciplina historiográfica, esto constituye, como señala Julie Ellam (2009), una defensa “of the writing of fiction, as this art blurs the boundaries between truth and lies, and fact and fiction” (13). Además, Hutcheon (1988) subraya que aunque es contradictorio y paradójico, “to parody is both to enshrine the past and to question it” (6).

La metaficción, la dominante ontológica y la metaficción historiográfica son tres de los elementos más sobresalientes de la literatura posmodernista que *Atonement* incorpora. Sin embargo, hay un último que no puedo pasar por alto. El posmodernismo, como ya lo advertía Hutcheon (1989), se mueve en el terreno de la *indeterminación*: “among the many things that postmodern intertextuality challenges are both closure and single, centralized meaning” (7). Este rechazo por ofrecer un significado único o centralizado de las obras posmodernistas posibilita

²⁹ Esto, por lo demás, hace hincapié en, precisamente, el grado muchas veces alto de ficcionalización y subjetivación que tiene el discurso historiográfico; y a su vez, en el sentido del registro material de alcance virtualmente universal que queda de la historia de las *Brionys* mediante la publicación de *Atonement*. Esto resuena con la desmarginalización de la ficción que Linda Hutcheon delinea en su *Poetics of Postmodernism*, la cual consiste en, precisamente, desdibujar las líneas entre ficción y realidad: el arte y la vida se encuentran. Dice Hutcheon (1988): “Historiographic metafiction, in deliberate contrast to what I would call such late modernist radical metafiction, attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally” (108-109).

una multiplicidad de interpretaciones —muchas de ellas, paradójicas entre sí— a las que, en mayor o menor medida, las mismas obras invitan. En este respecto, *Atonement* tampoco es la excepción. Como lo demuestran los finales de las tres distintas secciones de la novela de Tallis, así como los aspectos que he analizado antes, la obra de McEwan rebosa ambigüedad: al mismo tiempo que proveen un desenlace coherente a los eventos narrados en cada una de ellas, cuidadosamente evitan dar un cierre a la manera en que sucedieron los hechos *en realidad*; este doble sentido, a su vez, adquiere un nuevo significado tras las revelaciones que hace la autora en el epílogo.

La primera sección finaliza con el grito de “Liars! Liars!” de Grace Turner, madre de Robbie, mientras ve a su hijo alejarse a bordo de una patrulla (McEwan, 2001: 175).³⁰ Si bien el grito de Grace va dirigido a la policía, es inevitable dirigirlo hacia quien da el falso testimonio gracias al cual Robbie es arrestado: Briony. No es gratuito que la sección en que se relata su crimen cierre enfatizando la mentira de la protagonista. En el epílogo, Briony Tallis llama “my fellow criminals” a su prima Lola Quincey y a Paul Marshall (McEwan, 2001: 349): esto debido a que, de acuerdo con Briony, fue éste y no Robbie quien atacó a Lola aquella noche en 1935. El encubrimiento de la verdad es, también, el crimen de ellos; en este sentido, están incluidos en el plural del “Liars! Liars!”. La autora confiesa que el motivo por el cual no ha publicado su novela es el litigio que seguramente enfrentaría de parte de sus cómplices. No es difícil imaginar que, pese al tiempo transcurrido, el desconsolado clamor de Grace siga tan vigente en la memoria de

³⁰ Vuelvo a citar este pasaje para estudiar otras implicaciones pertinentes al tema que exploro en este capítulo de la tesina.

la autora —del crimen y de la obra— que ha decidido incluirlo en su ficcionalización de tales eventos.³¹

El final de la segunda sección tiene lugar la noche antes del rescate del ejército inglés en Dunkirk en 1940. Robbie está malherido y su percepción de la realidad está bastante afectada por sus cada vez más intensas alucinaciones. La voz narrativa da cuenta de los últimos momentos de Robbie esa noche: “‘I won’t say a word,’ he said, though Nettle’s head had long disappeared from his view. ‘Wake me before seven. I promise you won’t hear another word from me’” (McEwan, 2001: 250). Éste es un desenlace congruente en relación con el deterioro físico, emocional y mental de Robbie que se ha narrado a lo largo de esta sección. A su vez, es un guiño hacia la muerte de éste, la cual Briony Tallis confirma en el epílogo. La mención de Nettle ayuda a reforzar el reporte implícito del deceso de Robbie y apunta hacia la contribución del Nettle “de la vida real” para la construcción de este apartado.

La tercera parte concluye con la visita de Briony a Cecilia y Robbie, quienes no le otorgan el perdón y, en cambio, le exigen escribir una carta para la familia y una declaración oficial para la policía en las que diga la verdad. Aunque puede resultar pesimista para la protagonista, este final no se siente inadecuado para la historia. La negativa del perdón por parte

³¹ Briony Tallis la autora parece anticipar que Lola y Marshall la condenarían por escribir una novela que los denuncia por el mismo crimen del que ella es culpable. En esto también yace el gran dilema de la expiación. Respecto a esto, es interesante notar que tanto en inglés como en español el concepto *autor* puede ser utilizado para designar al/la ejecutor/a de, entre otras cosas, un acto escritorial o bien uno delictivo. Esto resuena con el primer aspecto que Michel Foucault delinea acerca de la función autor en su célebre conferencia “¿Qué es un autor?”. El teórico señala que “los textos [...] han empezado realmente a tener autores [...] en la medida en que el autor podía ser castigado” (Foucault, 1998: 47). En *Atonement*, Briony Tallis es consciente de la capacidad transgresora que puede tener su novela cuando dice “publication is litigation” (McEwan, 2001: 349), recordándonos que la autoría literaria ha sido y sigue siendo un asunto jurídico; el/la autor/a de un texto puede también serlo de un crimen con su escritura. Briony sabe que es autora de un crimen moral y enfrenta el riesgo de serlo de uno judicial, por lo que su autoría de la novela ficcional que figura en *Atonement* representa al mismo tiempo la posibilidad de castigo y de redención. Me permito incluir este comentario dado que si bien no es central a mi análisis, me parece un ejemplo importante de cómo la idea de la expiación funciona en otros registros de lenguaje y campos semánticos dentro de la novela de McEwan.

de la pareja es otro indicio, quizá más sutil, de la manera en que Briony Tallis alude a la muerte de ambos. La última oración de esa sección, “Not simply a letter, but a new *draft*, an *atonement*, and she was ready to begin” (McEwan, 2001: 330; énfasis agregado), conjuga la búsqueda de expiación por medio de la escritura que la autora expresa en el epílogo; asimismo, seguida de la firma, “BT London 1999”, prelude el descubrimiento de Tallis como autora que sucede en las páginas subsecuentes de *Atonement*.

En el epílogo se consuma la ambigüedad que permea en las partes anteriores. Además de desdecir la veracidad con que ella asegura haber escrito la novela, Briony Tallis también revela que ha sido diagnosticada recientemente con demencia vascular, una enfermedad que, entre otras cosas, afecta en un nivel cognitivo a quienes la sufren, al punto de la pérdida completa de capacidades como la memoria y el lenguaje. Éste es, tal vez, el momento en el que *Atonement* parece “más posmodernista” debido a la incertidumbre que produce por no solamente convocar varias de las convenciones propias del posmodernismo, sino además hacerlo a través de un personaje que, en sus propias palabras, “[is] losing [her] mind” (McEwan, 2001: 335). Lo equívoco del personaje de Briony Tallis quizá no sea más que un juego por parte del autor Ian McEwan, con el que éste principalmente ironiza la figura autoral y la escritura de ficción: porque presenta un personaje —una *autora*— que es potencialmente mendaz y delirante, y que, por otro lado, activamente busca reafirmar su poder sobre la obra. La oración final del epílogo y de la novela, “But now I must sleep” (McEwan, 2001: 351), puede suponer la apatía por parte de la novela de proveer un cierre, reforzando la lectura de ésta como ironía o hasta cinismo.

No puedo negar que, en efecto, esta novela de McEwan se niega a ofrecer un significado ulterior con respecto a los temas que cuestiona, y que, definitivamente, esto puede llegar a ser

inquietante o restarle seriedad a la obra. No obstante, es precisamente esta indeterminación una de las características que hacen viable mi lectura. Como lo dije en la introducción de este trabajo, me acerco a *Atonement* considerándola principalmente una dramatización de lo que significa escribir ficción. Y escribir ficción, como cualquier acto humano, conlleva ambigüedad e incertidumbre; sin embargo, esto no necesariamente significa falsedad.

En la introducción a *Uses of Literature*, Rita Felski observa que, aunque en la época contemporánea hay un creciente interés interdisciplinario en las emociones y los afectos, el lenguaje para describir tal interés no se equipara a la sofisticación que tiene nuestro lenguaje para hacer crítica. Por ello, Felski (2008) plantea un acercamiento al texto literario que sea neofenomenológico; es decir, que no solamente contemple herramientas útiles y necesarias como la apreciación estética o el análisis crítico, sino, también, el hecho de que los seres humanos somos “socially sculpted yet internally regulated complexes of beliefs and sentiments, of patterns of inertia and impulses toward innovation, of cultural commonalities interwoven with quirky predispositions” (18). En lo subsiguiente, Felski desglosa su propuesta de lenguaje para hablar de una lectura que integre el apego o el amor —o el vasto rango de respuestas afectivas— que la obra literaria puede producir.

Aunque Felski se dedica a estudiar esta dimensión afectiva específicamente en relación con los/as lectores, es razonable pensar que, si leer literatura no solamente implica hacerlo desde la teoría o la crítica sino también teniendo en cuenta las respuestas afectivas y la subjetividad de la experiencia personal, ¿no sucederá algo similar durante la actividad de escribirla? ¿Es la escritura de literatura solamente un despliegue de técnicas y conocimiento por parte del/la autor/a? ¿Tienen éstos/as la habilidad de prescindir de sus propias respuestas afectivas con respecto a

sus obras? Sospecho que no; y *Atonement* representa la correlación entre ambas dimensiones desde y en la escritura de ficción.

Hasta ahora he expuesto algunas de las estrategias que el personaje de la autora Briony Tallis emplea en su obra, así como sus confesiones con respecto a ésta. Quiero, por último, demostrar que, bajo las preocupaciones artísticas que ya he analizado, descansa una inquietud que precede y finalmente se fusiona con éstas: ¿qué significa escribir su novela desde la vulnerabilidad de lo individual, desde la experiencia de ser Briony Tallis? ¿Por qué y de qué manera, además de las cualidades formales, escribir su obra es importante para Briony Tallis?

Una de las proposiciones de Felski (2008) con su acercamiento neofenomenológico al texto literario es abandonar el lenguaje impersonal de la tercera persona y regresar al uso de la primera persona gramatical en la crítica; esto, dice, con el objetivo de traer claridad a “how and why particular texts matter to us” (19). Como dije antes, en *Atonement* hay un cambio de voces narrativas que sigue este mismo patrón: pasamos de tener una voz en tercera persona a tener una en primera persona que, por otro lado, coincide con la voz del personaje de la autora en el acto mismo de escribir. En este tenor, quiero empezar a llamar a Briony Tallis solamente por su nombre de pila con el fin de despojarla por un momento de su revestimiento autoral y resaltar así mi enfoque en el personaje de Briony la mujer y su involucramiento personal —fenomenológico— en su obra. No obstante, no hay que confundirla con la Briony de las secciones previas al epílogo.

En el epílogo leemos que Briony escribe que, con motivo de la celebración de su cumpleaños número setenta y siete, toda su familia se ha reunido en la antigua casa —convertida ahora en un hotel— de la familia Tallis. La fiesta incluye la puesta en escena sorpresa, a cargo de

las y los nietos y bisnietos del hermano y los primos de Briony, de *The Trials of Arabella*. Esto transporta a la protagonista a aquel verano de 1935 cuando, como relata en su novela, no pudo llevar a cabo su propia presentación de su única obra de teatro. Esta escena tiene el potencial de ser un oasis de final feliz en medio del desierto de la indeterminación: cierra uno de los círculos que se abrió desde la primera página de la novela. Sin embargo, como ya he establecido, fuera de esto, *Atonement* no provee un cierre.

Al terminar la función, Briony nota que su primo Pierrot, quien fuera parte de aquella fallida producción en 1935, llora apasionadamente. Briony inmediatamente se pregunta: “Was he *reliving* that lonely, terrifying time here after his parents’ divorce?” (McEwan, 2001: 348; énfasis agregado). La protagonista misma confiesa que la presentación detona en ella *recuerdos* —“Suddenly, she was right there before me, that busy, priggish, conceited little girl [...]” (346)—; *sensaciones físicas* —“my feeble heart [...] made a little leap” (347)—; y *emoción* —“and it was hard to concentrate, with [...] so much feeling, crowding in” (347)—. Lo inmediato y hasta visceral de las reacciones de Briony y Pierrot ejemplifican posibles expresiones de la dimensión afectiva que se hacen patentes en el momento del encuentro con una obra literaria.

Este momento es una instancia del reconocimiento de la que habla Felski (2008), un proceso que involucra conocer nuevamente; es decir: “something that may have been sensed in a vague, diffuse, or semi-conscious way now takes on a distinct shape, is amplified, heightened, or made newly visible” (25). Este *reconocimiento* resulta en la reevaluación del/la lector/a mismo/a de su modo de ser como sujeto en el universo. En el caso de estos dos personajes de *Atonement*, ocurre que, en la ficción de la obra de teatro, ellos mismos se ven representados como lo que en un punto distante en el tiempo no pudieron ser en la realidad. De ahí la melancolía que colorea la

escena y la consecuente exploración que Briony hace acerca de su propia vida, especialmente de la manera en que su ficción pretende conciliar el abismo entre lo que es y lo que pudo ser. Por lo demás, con la puesta en escena extratextual, junto con su referencia a la representación intratextual, realidad y ficción nuevamente se empalman dentro de la diégesis de *Atonement*, recordándonos la ficcionalidad de ambos planos.

Luego de la reunión, Briony informa que son las cinco de la mañana y ella sigue escribiendo porque todavía tiene mucho por considerar acerca de su novela —la que leímos antes de este último apartado—. Además de las inquietudes de las que he hablado anteriormente, algo que sale a relucir en este punto es la confesión de que ella escribió el primer borrador de la novela en 1940 y que únicamente en la última versión, la de 1999, Cecilia y Robbie se reencuentran; los borradores anteriores, dice, “were pitiless” porque, hemos de entender, sí retrataban la muerte de los amantes (McEwan, 2001: 350).

Al respecto de esta importante modificación en su novela, Briony se pregunta: “What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service of the bleakest realism?” (McEwan, 2001: 350). Esta alusión al realismo da cuenta de implicaciones importantes que tiene la preponderante presencia de ese estilo literario en la obra de Tallis. En su ensayo “Mi oficio”, la escritora italiana Natalia Ginzburg (1966) discurre acerca de la manera en que la disposición emocional de los/as escritores/as determina y cambia significativamente la manera en que éstos/as escriben: “cuando somos felices, nuestra fantasía tiene más fuerza; cuando somos infelices, actúa de modo más vivaz nuestra memoria” (44). Ginzburg (1966) concluye que de lo que se adolece cuando se es feliz es de *caridad*, ya que

“el mundo tiene una sola dimensión para nosotros [...] el dolor que nos es desconocido logramos adivinarlo y crearlo en virtud de la fuerza fantástica de que estamos animados, pero lo vemos siempre bajo esa luz estéril y fría de las cosas que no nos pertenecen, que no tienen raíces dentro de nosotros” (44).³² Para Ginzburg, el sufrimiento está asociado con un tratamiento más *objetivo* de una realidad que no puede evadirse porque tiene “raíces profundas y dolientes” en quien escribe. No obstante, la escritora advierte que hay peligro en escribir exclusivamente de una u otra forma, “porque la belleza poética es un conjunto de crueldad, de soberbia, de ironía, de ternura carnal, de fantasía y de memoria, de claridad y de oscuridad” (Ginzburg, 1966: 44).

La ficción de Briony incorpora y mezcla los “ingredientes” que Ginzburg lista en esta última observación. Regresando a las preguntas que Briony plantea, éstas dejan claro que una motivación detrás de alterar el final de su obra es el afán por asegurar la buena recepción o, incluso, la experiencia estética satisfactoria de sus lectores. El genio literario de la autora-personaje, como he expuesto antes, es evidente: su obra exhibe su hábil uso de técnicas narrativas, su minuciosa atención a los detalles y su amplio conocimiento de géneros y estilos literarios que le permiten crear una representación *realista* —aunque sumamente ambigua— de su vida.³³ A su vez, el carácter realista —aunque, de nuevo, teñido de ambigüedad y duda— del que dota a su obra también está ligado a la imposibilidad de “apartar la mirada de [su] vida y de [su] alma, de la sed y de la inquietud que [la] llenan” (Ginzburg, 1966: 44). Pero Briony también parece ser consciente de que su ambición como autora de esta novela tiene límites; en este caso,

³² Este comentario de Ginzburg resuena con la manera en que Briony Tallis primero caracteriza el personaje de la Briony infante: como una escritora de relatos en los que la fantasía y el idealismo romántico imperan.

³³ Como autor empírico de *Atonement*, lo mismo aplica para Ian McEwan, quien a través de las vivencias que le transmitió su padre, también pinta un retrato acertado de una vida que es muy cercana a él —y a muchas otras personas—. He aquí otra frontera borrosa entre ficción y realidad.

renunciar a la veracidad que la obra demanda y recurrir a la fantasía —a la mentira— la cual, sin embargo, no deja de estar cargada de dolor y melancolía. Y este sacrificio no está solamente sujeto a las restricciones genéricas del tipo de novela que ha escrito,³⁴ sino también, y de manera significativa, a sus propios sentimientos.

Es por ello que esas mismas preguntas antes citadas, que son retóricas, dan a entender que nadie encontraría agradable un final tan lúgubre; nadie, ni siquiera —y, sobre todo— Briony misma. Esto se pone de manifiesto en la respuesta que ella da en seguida; cito nuevamente: “I’m too old, too frightened, too much in love with the shred of life I have remaining [...] I no longer possess the courage of my pessimism” (McEwan, 2001: 350). Esta efusiva declaración evoca igualmente el espíritu de obras modernistas como *Mrs. Dalloway*, la cual culmina con uno de sus personajes similarmente preguntándose “What is this terror? what is this ecstasy? [...] What is it that fills me with extraordinary excitement?” (Woolf, 1996: 141). Por su lado, en el célebre verso final de *The Waste Land*, la voz poética queda suspendida en la invocación “Shantih shantih shantih” (Eliot, 1998: 434), la paz que sobrepasa todo entendimiento. En los tres casos —la novela de Woolf, el poema de Eliot y la obra ficcional que Briony escribe en *Atonement*—, luego de un extenso retrato de tragedias individuales y colectivas, se opta por finalizar con un destello de esperanza. No obstante, Briony escribe la entrada de diario en 1999, por lo que, aunque es claro por qué el final modernista funciona para darle un final menos despiadado a su obra, éste resulta anacrónico. Aquí es donde la dimensión posmodernista sale nuevamente a relucir: si bien el final y otros pasajes de la obra de Briony evocan otras corrientes literarias previas, como la novela, la obra de Briony está construida desde un punto más avanzado en el tiempo, por lo que

³⁴ Es decir, una obra con elementos autobiográficos..

las instancias de estrategias posmodernistas dentro de ella —algunas de las cuales ya he abordado— son pertinentes y hallan aquí su justificación debido al contexto histórico-temporal en el que está situado el personaje.

Como he demostrado a lo largo de este capítulo, *Atonement* no es ajena al cuestionamiento del valor de la honestidad: tanto en forma como en contenido, esta novela escenifica la ineludible presencia de lo que se considera mentira en distintas esferas de lo humano: en las relaciones intra e interpersonales y en la literatura. Pero a la par también presenta los problemas que ello acarrea. Por esta razón, no creo que la novela, aunque por momentos hay un tratamiento irónico de los temas que toca, la ironía por sí sola sea su finalidad; no presenta la falsedad por el mero hecho de presentarla o, mucho menos, ensalzarla. Por el contrario, es bastante seria al respecto cuando en el epílogo nos presenta, por medio de la figura de Briony Tallis, una aguda reflexión acerca de la imposibilidad de la verdad en la esfera humana, así como la búsqueda de una tregua en y por medio de la escritura de ficción.

Los varios encuentros que Briony reporta que ha tenido a través de los años con su propia obra claramente la han perturbado al punto de impulsarla hacia tomar la decisión de reescribir el final. Esto resuena con la respuesta afectiva que Felski (2008) llama *shock*, el cual, de acuerdo con la teórica, “is not merely a matter of formal innovation, stylistic subversion, or unconventionality for its own sake; it is also tied to contents of consciousness that have not yet been processed [and] hooks up to all that we find grisly or abhorrent, to warring impulses of desire and disgust, subterranean dramas of psychic anxiety and ambivalence” (130). Como Felski observa, la relación con la obra literaria es bastante compleja porque las/los lectores estamos conformados/as por numerosos factores externos e internos que pueden resultar ambivalentes. En

el caso de la protagonista de la novela de McEwan, posiblemente varias otras emociones entran en juego al momento de dictaminar los cambios que hace en su novela; sin embargo, el texto nos deja ver solamente algunas que, por lo demás, resultan bastante profundas y comprensibles.

Lo anterior ilustra la manera en que los sentimientos de Briony hacia su obra orientan su técnica al momento de escribir ésta. A su vez, es gracias a estas mismas estrategias textuales y estilísticas que podemos dar cuenta de la dimensión afectiva operante en los momentos en que la protagonista escribe la novela. Al contestar las preguntas antes citadas, Briony repara en el poco o nulo provecho que sus potenciales lectores pueden obtener con leer algo tan desolador como la *verdad*; y, subsecuentemente, en el nulo beneficio que ella halla en escribirla. Ella parece decir: “si hay alguien que pueda soportar la verdad, ese alguien no soy yo”; o bien, en palabras de Lady Rosseter al final de *Mrs. Dalloway*, “What does the brain matter [...] compared to the heart?” (Woolf, 1996: 141). La manera en que Briony decide construir su novela señala la necesidad no de enemistar sino, más bien, de conciliar el cierto grado de objetividad que supone lo profesional y la subjetividad personal; de romper con cualquier convención o técnica en el momento en que dejen de ser aptas para, en este caso, lo que la obra significa para su autora.

Unas líneas antes de la oración final del epílogo, Briony escribe: “I like to think that it isn’t weakness or evasion, but a final act of kindness, a stand against oblivion and despair, to let my lovers live and to unite them at the end. I gave them happiness, but I was not so self-serving as to let them forgive me. Not quite, not yet” (McEwan, 2001: 351). Estas palabras encierran algunas otras conexiones emocionales que tiene Briony con el acto de escribir su novela: por un lado, bondad hacia Cecilia y Robbie; por otro, desesperanza; por otro más, su propia culpa.

También hay una clara referencia al título, en este caso, a la ausencia de la expiación debido a la ausencia de la parte ofendida que puede concedérsela.

Aunado a esto, Briony convoca la imagen que quiere immortalizar en su novela: la de los amantes reunidos y felices que, no obstante, no la perdonan. La *escritura* de su novela y, sobre todo, de esta imagen final, son la manera de, como ella dice, resistir el olvido. Briony se refiere, seguramente, al olvido de su propio pasado debido a la inminente pérdida de memoria a la que se enfrenta en el futuro cercano, pero también a que exista algo en el mundo que dé fe de su *verdadera* historia a través del tiempo: “as long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love” (McEwan, 2001: 350). No obstante, la *publicación* de la obra ofrece otras posibilidades para dicha resistencia al olvido. Abordaré esta cuestión más adelante. Antes quiero detenerme en otro componente en el que Briony —y *Atonement* en general— repara: el papel de la memoria en la escritura de ficción.

En el ensayo “The Real Story”, la escritora estadounidense Siri Hustvedt toca este tema, específicamente en relación con la obra de ficción y con la obra autobiográfica, considerada como no ficción. Hustvedt cuestiona esta división genérica que parte de la idea de que la ficción es, esencialmente, mentir acerca de la realidad, mientras que en los géneros autobiográficos hay una representación fiel de ésta. El argumento principal de la escritora es que hay mentira, pero también verdad en ambos tipos de obras; que la diferencia estriba, básicamente, en el pacto que las y los escritores de autobiografías, *memoirs* o cualquier obra de no ficción se comprometen a honrar, “which is simply not to lie *knowingly*” (Hustvedt, 2011: 51; énfasis agregado). La razón

es que la memoria humana es poco confiable y, aún más importante, está intrínsecamente ligada a la imaginación y a las emociones.

Quiero destacar dos puntos importantes del estudio de Hustvedt. El primero es que los seres humanos constantemente estamos actualizando nuestros recuerdos según sean nuestros *sentimientos* no solamente en el momento de vivir los eventos sino también cuando los evocamos. Cuanto más intensas sean las emociones atadas a ella, más fácil es recordar una vivencia pasada (Hustvedt, 2011: 44). El segundo punto es la conexión entre memoria e imaginación. Hustvedt señala que, de acuerdo con la creciente evidencia neurobiológica, las mismas regiones del cerebro trabajan durante el acto de recordar que durante el acto de imaginar o *fantasear*. Esto significa que todos nuestros recuerdos son, sin excepción, en parte hecho y en parte ficción (Hustvedt, 2011: 46). Consciente e inconscientemente, siempre estamos (re)inventando nuestro pasado. De esto Hustvedt (2011) concluye, citando al investigador alemán Wilhelm Wundt: ““memory changes under the influence of our feelings and volition to images of imagination and we generally deceive ourselves with their resemblance to real experience”” (46). Es por ello que, tanto autobiografía como ficción, parten del mismo acto humano de incorporar lo que se recuerda de experiencias vividas³⁵ y comparten una misma metodología: “[they] call on the writer to shape himself as a character in a story, and that shaping requires a form mediated by language” (Hustvedt, 2011: 44).

Hacia el final del ensayo, Hustvedt (2011) habla del poder que radica en la ficción para satisfacer el deseo humano “for the immediacy and presence of what we have lost” (53). Esto es porque, al no estar constreñida a retratar hechos “puros y duros”, la ficción permite la

³⁵ Una en mayor grado —más *intencionadamente*— que la otra, claro está.

coexistencia de memoria e imaginación; a su vez, esto propicia una distancia para explorar perspectivas distintas a la propia (Hustvedt, 2011: 50). Sin embargo, este sistema no es muy distinto a la manera en que los seres humanos pensamos. En este sentido, la ficción es una puesta en página, consciente, de lo que inconscientemente todas las personas estamos haciendo todo el tiempo. Por estas razones Hustvedt refuta la creencia de que la escritura de ficción es meramente la forma en que las autoras y los autores se esconden detrás de sus invenciones fantasiosas para contar de manera velada o deshonesta sus experiencias personales. Se trata de todo lo contrario, como dice Hustvedt (2011): la ficción posibilita alternativas para *revelar* no la verdad fáctica o literal, porque es evidente que nadie puede hacer eso, sino la verdad emocional —es decir, lo que se *siente* como verdadero— de quien escribe desde su *experiencia* particular de la realidad (50, 53).

Hustvedt (2011) termina subrayando la pertinencia que tiene pensar la escritura de ficción desde un punto de vista fenomenológico: “fictions are remembered, too, and they are not stored any differently in the mind from other experiences. They are experience” (53). Esto resuena con el pensamiento de Felski (2008): “Phenomenology insists that the world is always the world as it appears to us, as it is filtered through our consciousness, perception, and judgment... we cannot vault outside our own vantage point, as the inescapable and insuperable condition for our being in the world. Phenomenology encourages us to zoom in and look closely at what this condition of being-a-self involves” (17). El acercamiento neofenomenológico que Felski (2008) propone busca balancear el peso que se le da a la teoría —que, por otro lado, tampoco deja de ser subjetiva— y a los “aspectos cognitivos y afectivos de nuestra experiencia estética” de la literatura (16).

Las ideas trazadas por Hustvedt y Felski, así como por las otras escritoras que he citado, ofrecen herramientas para guiarnos en nuestra travesía por el “misterioso evento” (Felski, 2008: 11) de leer y escribir literatura prestando especial atención a varios aspectos que por mucho tiempo se han pasado por alto por ser considerados menos serios o incluso irrelevantes. *Atonement* dramatiza y nos hace conscientes de tales contingencias del quehacer literario. Primero, hace hincapié en el sesgo que tiene la protagonista acerca de las personas y eventos de su propia vida que retrata en su ficción: la memoria es crucial, pero no lo es todo; requiere de la imaginación para crear una historia coherente que realce la verdad de la experiencia. Segundo, enfatiza el poder de la literatura: dentro de la misma diégesis, en ambos planos —intra y extratextual— la lectura y la escritura de ficción son experiencias que los personajes incorporan y que, consecuentemente, acarrearán cambios en su mundo. Tercero, explora la complicada combinación de teoría y afecto que está siempre presente en el encuentro con obras de ficción. Arguyo que la convocación de estos temas en la novela de McEwan ofrece, al mismo tiempo, parámetros para nuestro acercamiento a ella.

A lo largo de este capítulo me he dedicado a estudiar la dramatización que *Atonement* hace de la interacción de un ser con un texto, en este caso, del personaje de Briony Tallis con la obra que ha escrito y leído una y otra vez. La presencia del epílogo, así como varios de los componentes estructurales del mismo, me ha permitido vislumbrar por qué y de qué manera para la protagonista, dadas sus condiciones particulares, el encuentro con su obra es significativo en términos intelectuales y afectivos. Briony Tallis escribe una obra para afrontar la pérdida de Cecilia y Robbie en la cual ella estuvo involucrada, y tratar de redimir su realidad. Cito nuevamente lo que Briony escribe en su entrada de diario acerca de su versión ficcionalizada de

los amantes: “I gave them happiness, but I was not so self-serving as to let them forgive me” (McEwan, 2001: 350). Como dije antes, esta nota parece revelar una consciencia de la imposibilidad fáctica de hallar perdón, pero también empatía y hasta culpa para con la parte ofendida; lo cierto es que el aspecto afectivo se entrelaza con la técnica en la obra de Briony todo el tiempo. Con respecto al acto específico de escribir su novela, ella añade: “it was always an impossible task, and that was precisely the point. The attempt was all” (McEwan, 2011: 350). Esta declaración es a la vez certera y ambigua: por un lado, pide de nosotros/as que juzguemos la validez del intento de la protagonista por expiarse; por el otro, nos recuerda la imposibilidad de la certidumbre en la empresa humana de escribir ficción.

Regresando a la cuestión de qué significaría la publicación de la obra de Briony, quiero citar a Rita Felski. Reafirmando la necesidad de estudiar la lectura de ficción desde una perspectiva fenomenológica y contrarrestar así la idea de que los textos por sí solos son responsables de cambios político-sociales, la teórica dice: “Texts, however, are unable to act directly on the world, but only via the intercession of those who read them” (Felski, 2008: 18). En *Atonement*, es claro que la ficción que Briony escribe es importante para ella y tiene un impacto sobre su propia realidad. Publicarla equivaldría a preguntarle a sus lectores si es importante para ellos/as también. Esto apunta a la capacidad de la literatura “to traverse temporal boundaries and to generate new and unanticipated resonances, including those that cannot be predicted by its original circumstances” (Felski, 2008: 10). Sin afán de omitir que hay otros motivos para hacerlo, es verdad que publicar una obra siempre lleva implícito el deseo humano de ser visto/a, reconocido/a y validado/a por otros seres humanos; en otras palabras, hallar un

punto de reflexión.³⁶ Después de todo, como dice Felski (2008), la ficción “depicting characters engaged in introspection and soul-searching [...] encourages its readers to engage in similar acts of self-scrutiny” (25). En mi caso, como en el de muchísimos/as otros/as lectores, leer una novela acerca de los desafíos que conlleva escribir una novela me invita a pensar por qué leo novelas y, como es evidente en este trabajo, por qué importa que se escriban.

El estudio particular de las ideas de Felski ha provisto un marco para mi lectura y mi consecuente interpretación de *Atonement*; me ha ayudado a acercarme al texto literario no solamente como “objeto de conocimiento” sino como “fuente de conocimiento” (Felski, 2008: 7), a honrar mis propias respuestas afectivas y darles espacio en mi análisis crítico. *Atonement* dramatiza —mediante la escritura de ficción— las contingencias y vulnerabilidades del acto de escribir ficción. En esta dramatización reconozco las eventualidades de mi existencia en el mundo como un ser con una perspectiva sesgada de la realidad que siempre está al servicio de verdades emocionales; y como alguien que escribe, estoy sujeto a las mismas condiciones, así como a la necesidad de comunicar mediante el lenguaje mi experiencia a otros seres humanos. Por ello argumento que, en este sentido, *Atonement* dramatiza lo que es ser humano. Aunque mis circunstancias son radicalmente distintas a las de la protagonista y del autor empírico, esta obra me hace consciente de particularidades que tanto ellos como yo poseemos. En esto radica la importancia no sólo de esta novela sino del arte de escribir ficción en general.

Por último, como he argumentado, si bien no constituye la única forma de aproximarme a esta obra, me parece pertinente situar *Atonement* en un contexto histórico que Rita Felski (2008)

³⁶ En el caso de los/as autores/as de ficción, esto supone la expectativa de producir una obra en la que los/as lectores puedan verse reflejados/as en mayor o menor medida y —posiblemente como resultado de esto— reflexionen al respecto de sí mismos/as y de otras áreas de su realidad. Felski ubica simultáneamente estos dos eventos en su descripción de la respuesta afectivo-intelectual que ella llama *recognition*.

considera un “ethical turn in literary studies” (20). En una nota al pie, la teórica explica que esta dimensión ética contempla no únicamente “particularidad y otredad”, sino también la posibilidad de hallar un terreno en común y “afinidades” (Feslki, 2008: 138n22) —es decir: considerar la literatura no solamente desde su singularidad lingüística sino también desde su posibilidad de vincularse con el mundo—. Esta capacidad de particularidad, pero también de otredad que observo en la literatura es tanto el punto de partida como el cierre de este trabajo. *Atonement* en particular es un ejemplo que dramatiza y nos invita a reparar en esta dinámica. Por esta razón considero que su importancia trasciende el corpus de su autor; es, además, un parteaguas en la literatura en habla inglesa de principios del siglo XXI.

Conclusión

En la introducción a *Reconsidering the Postmodern*, Thomas Vaessens e Yra van Dijk (2011), sin dar una definición *per se*, ofrecen un panorama de lo que ellos consideran que ha sido el legado en la literatura europea de ese “campo discursivo” que puede denominarse “posmodernismo” (9). El principal legado de éste es que vino a relativizar los valores culturales de Occidente, revelando que son “ideological constructs that needed interpretation and deconstruction. Values are not universal, but context-bound” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 9). En literatura, el posmodernismo principalmente cuestiona la idea de “verdadera literatura”, que “el canon tenía un estatus universal y que el texto literario era honesto y el resultado de una voz auténtica” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 9-10). Sin embargo, Vaessens y Van Dijk (2011: 14) observan la necesidad de examinar las consecuencias de la herencia del posmodernismo en la literatura europea debido a que, aunque el valor del pensamiento posmodernista es innegable, sus máximas se han llevado demasiado lejos y se han vuelto insostenibles en lo práctico. Ellos identifican cuatro características principales del pensamiento posmodernista: “(1) its irony, (2) its asocial quality (indifference to or separation from society), (3) its academic jargon, and (4) its relativism” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 15). A lo largo del libro, encontramos un estudio a profundidad de la crítica que se ha hecho —tanto desde dentro, como desde fuera del posmodernismo— de estas y otras particularidades de dicho movimiento en la literatura europea.

En la introducción misma, los críticos sientan las bases de lo que ellos llaman “posmodernismo tardío” o “posposmodernismo”, el cual, de acuerdo con ellos, es la nueva tendencia que predomina en la literatura contemporánea. Ellos observan el siguiente fenómeno:

In recent literature, authors and critics are engaged in a search for confirmation about the function of literature and the usefulness of exactly those literary values dismissed by postmodernism: sincerity, authenticity, truth [...] The attempt is not to reinstate these values as if postmodernism had never been, but rather to examine if and how they can be re-deployed in a less absolutist way, in the current literary discourse. (Vaessens y Van Dijk, 2011: 12)

Vaessens y Van Dijk (2011) señalan seis cualidades que son el común denominador en la mayoría de las novelas que consideran contemporáneas: “the problematizing of irony, the blurring of boundaries between fiction and non-fiction, increasing social commitment (*engagement*), neo-realism, reflection on the use of literature and a new relation to the audience” (19). Cada una de estas características figuran —algunas en mayor grado que otras— en la idiosincrasia presentada en *Atonement*. Como conclusión, quiero analizar brevemente la presencia de cuatro de estas características así como estudiar la revaluación de algunas convenciones distintivas de la ficción de McEwan en *Atonement*. Con ello quiero señalar la manera en que esta obra se ajusta a ciertas corrientes de pensamiento no para meramente catalogarla sino para entender su papel como una suerte de apología³⁷ del acto de escribir ficción en la época contemporánea.

La primera cualidad que Vaessens y Van Dijk (2011) listan es la problematización de la ironía, que responde a la necesidad de cuestionar “the kind of postmodern irony that has become

³⁷ No porque la literatura necesite disculparse ni justificarse, sino, más bien, apología en el sentido de que ensalza las cualidades del arte de escribir ficción y su imperante presencia en la experiencia humana.

a way of life” (19). En *Atonement*, el más grande ejemplo de este cuestionamiento es la protagonista, Briony Tallis, un personaje “forced to re-evaluate [her] place in the world... because the world makes an ethical demand on [her]” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 19). Cuando Briony escribe que ya no posee el valor de su pesimismo (McEwan, 2001: 350) también puede referirse al abandono de la ironía como el único tratamiento de la realidad retratada en la ficción que estaba en boga durante el tiempo en que ella escribe.³⁸ No obstante, la protagonista se encuentra con que la transparencia y veracidad que la literatura suponía antaño³⁹ tampoco es ya del todo viable; es aquí donde la ironía sale a relucir: en la crueldad de la ambivalencia en la experiencia y la forzosa imposibilidad de ser fiel a ella en la página debido a las limitaciones textuales y a las exigencias emocionales de la misma autora. La ironía pasa de ser un fin en sí mismo a ser un medio —un mal— necesario en pro de una alternativa: una autenticidad que, sin embargo, nunca logra ser del todo auténtica. El autor polaco Arent van Nieukerken resume este complejo amalgamamiento en la frase “authentic inauthenticity” (cit. en Vaessens y Van Dijk, 2011: 19).

La segunda cualidad es el regreso a la realidad, lo cual apunta hacia la cada vez más común práctica colaborativa entre los géneros ficcionales y los no ficcionales. En el caso de aquéllos, “the material [...] increasingly consists of history” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 20). Vaessens y Van Dijk (2011) hablan acerca de la “ficción documental”, en la cual “el énfasis está en el potencial de la literatura para recordar y re-contar el pasado de manera subjetiva” (20).⁴⁰ Si

³⁸ Es decir, la segunda mitad del siglo XX, en la que el posmodernismo fue la forma predominante en Europa.

³⁹ Lo cual Briony creía cuando era niña.

⁴⁰ Todas las traducciones de citas son mías.

bien no se trata de él, la historia de *Atonement* sí se desarrolla, en su vasta mayoría, en el contexto de un evento histórico de proporciones universales: la Segunda Guerra Mundial. Dicho conflicto bélico es revisitado y recontado desde la subjetividad de una vida individual destruida por sus efectos. Esto en sí constituye una crítica importante a la brutalidad de la guerra; además, apunta hacia un hecho trascendental: “la naturaleza fragmentaria y la subjetividad de nuestro conocimiento del pasado y de los recuerdos personales en general” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 20). Lo cierto es que, como he dicho antes, nuestros recuerdos son en parte ficción. Al desmentir los hechos narrados en la obra de ficción que ha creado, Briony está quitando el velo que cubría el mecanismo de escribir ficción, sí, pero también está poniendo sobre la mesa el hecho de que ella está echando mano de prerrogativas que son igualmente propias del quehacer histórico; y, aún más significativo, que está haciendo, de manera completamente deliberada y a una escala virtualmente mayor, un ejercicio profundamente humano: crear ficciones a partir de lo que sabemos y recordamos y dejar que la imaginación sea libre en las partes que son inaccesibles a la memoria.

La tercera de las cualidades es el regreso a formas convencionales o neorrealismo; es decir: la renuncia a la experimentación posmodernista y la adopción de modelos más convencionales, sobre todo, de la novela realista (Vaessens y Van Dijk, 2011: 21). No obstante, este “regreso de la narrativa” es consciente de la irrepresentabilidad de la realidad en un mundo que funciona “in language-like structures” (Vaessens y Van Dijk, 2011: 21). Como lo he expuesto antes, la ilusión de realismo en *Atonement* juega un papel central en la construcción de la historia que Briony Tallis presenta en su novela. Además de lo que implica para la autora —una mirada exhaustiva a una realidad que le es imposible ignorar— la implementación del neorrealismo por

parte de McEwan también habla de una manera en que el escritor nos acerca a lo “real” o, por lo menos, a una realidad particular en la que como lectores hallemos terrenos en común con los distintos elementos de la historia y, por extensión, con el autor. En este caso, esta realidad compartida reside en temas tan abstractos pero tan comunes como el trauma, la culpa o la continua necesidad de narrativizar las experiencias propias para darles un sentido que, por otro lado, no es absoluto sino que siempre tiene la posibilidad de cambiar, de crecer.

La última cualidad constitutiva de las novelas posposmodernistas es la autorreflexividad. Vaessens y Van Dijk (2011) observan que en mucha de la literatura reciente hay una reflexión “on the task and function of literature and its impact on today’s world” (21). La naturaleza de dicha reflexión es tan personal como política: en dichas obras, la literatura brinda “compañía” pero también provee ideas para abordar discusiones sobre temas relevantes en la realidad; en otras palabras, nos equipa para estar y participar en el mundo (Vaessens y Van Dijk, 2011: 22). Éste es, quizá, el aspecto del posposmodernismo que más sobresale en *Atonement*. Desde el título se anuncia el tema que considero es el hilo conductor de la novela: el poder redentor de la ficción.

El planteamiento de la idea de que la escritura y lectura de ficción puede transformar y hasta salvar la realidad es, sin duda, llamativo. Por medio de su protagonista, McEwan dramatiza un momento clave en la historia de la literatura occidental en el que confrontarse con la pregunta de la función de la ficción en la vida diaria era imperioso; un momento en el que los/as escritores tuvieron que asumir su responsabilidad con el resto del mundo. Este giro ético, es decir, considerar no sólo las diferencias sino, sobre todo, las semejanzas en la otredad, se ve reflejado en las cavilaciones de Briony en la primera sección de *Atonement*. Justo antes de presenciar el

evento detonador protagonizado por las dos figuras cerca de la fuente, Briony piensa: “Was everyone else really as alive as she was? [...] If the answer was yes, then the world, the social world, was unbearably complicated, with two billion voices, and everyone’s thoughts striving in equal importance and everyone’s claim on life as intense [...]” (McEwan, 2011: 34). Al convocar las perspectivas y emociones de Cecilia y Robbie en su ficción, Briony es cautelosa y respetuosa cuando no se otorga el perdón por parte de sus personajes. Por su parte, McEwan declaró lo siguiente en una entrevista de radio: “I think that of all the artforms, the novel is supreme in giving us the possibility of inhabiting other minds” (Pedot, 2007: 145). Sin duda, en la escritura de ficción, la autora ficcional y el autor empírico encuentran un espacio único en el cual dar voz a emociones propias; pero es igual de importante para ellos crear una distancia lo suficientemente amplia para que otros sentimientos no necesariamente propios hallen cabida.

Aunado a esto, en *Atonement* McEwan reformula técnicas e idiosincrasias de su ficción anterior para pronunciarse ante la cuestión de por qué importa que se siga escribiendo ficción en la actualidad. Como dije en la introducción, dos de los distintivos de la ficción de McEwan anterior a *Atonement* son la rebelión contra la moral tradicional y la exploración de los efectos de eventos traumáticos en la psique de sus personajes (Ellam, 2009: 5-6). Esto sigue siendo cierto con respecto a *Atonement*, pero ahora con respecto a la ficción misma: sus personajes se enfrentan al terror de que su realidad los consuma y el alivio a este malestar es la escritura y lectura de ficción. Pero ésta se revela como un trabajo mediado por el lenguaje y construido por una autora con sesgos particulares. Esto rompe con la creencia de que la literatura es un “tejido sin costuras”, que el lenguaje es transparente, y desafía la dicotomía entre ficción y realidad. Además, como lo sugiere Richard Pedot (2007), *Atonement* puede representar un intento de

McEwan por redimir posibles deficiencias en su desarrollo artístico hasta ese momento.⁴¹ Pero, más ampliamente, esta novela constituye una apología de la escritura de ficción por el hecho de que en ella radica una oportunidad mayor de capturar las complejidades y contradicciones de la condición humana que otras formas de escritura no permiten (Vaessens y Van Dijk, 2011: 19). Hacia el final del epílogo, Briony Tallis declara que “No hay expiación para Dios, o para los novelistas”; y añade que lo que importa es el intento y la intención que hay por parte de la autora (McEwan, 2001: 351), lo cual nos remite a la incertidumbre posmodernista que, realmente, no desaparece en el posposmodernismo.

Vaessens y Van Dijk observan que muchos/as críticos/as y teóricos/as de la literatura consideran el 11 de septiembre de 2001 —el día del ataque a las Torres Gemelas en Nueva York— como el momento (simbólico) en que estos cambios paradigmáticos de posmodernismo a posposmodernismo comienzan a tomar una forma más definida en el panorama literario de Occidente. Por su parte, *Atonement* también fue publicada en septiembre de 2001, lo cual bien puede ser sólo una coincidencia. Lo cierto es que no es gratuita la concordancia entre esta novela de McEwan y las transformaciones que se estaban fraguando en la literatura europea en esa época. También es cierto que *Atonement* no se amolda completamente a los postulados posposmodernistas sino que está en una especie de limbo entre corrientes literarias: toma del pasado no para eludir el presente sino “in order to dwell on its relation to the present” (Sontag, 2020: 22) y allanar así el camino hacia un futuro que no es del todo cierto. Es una novela de paso o prototípica, por decirlo así. Como sucede con la novela de Briony, el mayor atributo de

⁴¹ En “Rewriting(s) in Ian McEwan’s *Atonement*”, Pedot (2007) sustenta este argumento de la siguiente manera: “McEwan is really trying to atone for the apparent lack of ethical or political commitment in his early works—trying, as the author himself puts it, ‘to reclaim’ ‘all the things that I’d discarded, stripped down as a twenty-one-year-old writer’” (147).

Atonement no es festejar la certitud de una tarea completada sino capturar el movimiento, el intento de hacer algo nuevo con lo que hasta ese momento se tiene. Encuentro en esto la forma en que, como autor, McEwan se inserta en los esfuerzos contemporáneos por reivindicar una profesión puesta en entredicho en un mundo sacudido por realidades ineludibles. Y con esta apología sale a relucir la necesidad atemporal de los seres humanos de narrar, de narrarnos y de leer obras narrativas para encarar las complejidades de nuestra condición terrenal y, de esa manera, buscar redimir y redimirnos.

Referencias

- Bal, Mieke. (1990). *Teoría de la narrativa* (Javier Franco, Trad.). Cátedra.
- Baldick, Chris. (2001). "Implied Author". En *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* (p. 123). Oxford University Press.
- Eliot, T. S. (1998). "The Waste Land". En *The Waste Land and other poems* (pp. 32-59). Signet Classic.
- Ellam, Julie. (2009). *Ian McEwan's Atonement*. Continuum.
- Felski, Rita. (2008). *Uses of Literature*. Blackwell Publishing.
- Franzen, Johannes. (2015). "Pre-dug trenches? Debates about Realism vs. Postmodernism in contemporary Anglophone literature: Jonathan Franzen and Zadie Smith". En Sabine van Wesemael y Suze van der Poll (Eds.), *The Return of the Narrative: The Call for the Novel* (pp. 27-41). PL Academic Research.
- Foucault, Michel. (1998). "¿Qué es un autor?" (Silvio Mattoni, Trad.). *Litoral*, (9), 35-71.
- Ginzburg, Natalia. (1966). "Mi oficio". En *Las pequeñas virtudes* (Jesús López Pacheco, Trad.) (pp. 45-55). Alianza.
- González Calvillo, José Emilio. (2022). "De Teresa Ochoa, Adriana (Coord.). (2019). Horizontes teóricos y críticos en torno a la figura autoral contemporánea. UNAM". *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, (5), 147-150. <https://doi.org/10.22201/ffyl.nuevaspoligrafias.2022.5.1529>.
- Hustvedt, Siri. (2011). "The Real Story". *Salmagundi*, (170/171), 35-53. <http://www.jstor.org/stable/41638720>.
- Hutcheon, Linda. (1988). *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge.
- Hutcheon, Linda. (1989). "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History". En Patrick O'Donnell y Robert Con Davis (Eds.), *Intertextuality and Contemporary American Fiction* (pp. 3-32). Johns Hopkins University Press.
- Knowles, E. (2005). "Felix culpa". En *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable*, 2da. ed. Oxford University Press.
- Angi M. (2008, 31 de enero). "Atonement by Ian McEwan" (en línea). *Goodreads*. Recuperado de <https://www.goodreads.com/review/show/14151530>.
- Matthews, Sean. (2002). "Ian McEwan" (en línea). *Literature*. British Council. Recuperado de <https://literature.britishcouncil.org/writer/ian-mcewan>.
- McEwan, Ian. (2001). *Atonement*. Anchor Books.

- McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction*, 1ra ed. Routledge.
- Merriam-Webster, Inc. (2022a). “Atone” (en línea). En *Merriam-Webster Dictionary*. TRecuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/atone>.
- Merriam-Webster, Inc. (2022b). “Atonement” (en línea). En *Merriam-Webster Dictionary*. Recuperado de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/atone>.
- Missinne, Lut. (2019). “Autobiographical Pact.”. *Handbook of Autobiography/Autofiction* (pp. 222-227). De Gruyter.
- Pedot, Richard. (2007). “Rewriting(s) in Ian McEwan’s *Atonement*”. *Études Anglaises*, 60(2), 148-159.
- Pimentel, Luz Aurora. (2012). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI.
- Robinson, Richard. (2010). “The Modernism of Ian McEwan’s ‘Atonement’”. *Modern Fiction Studies*, 56, (3), 473-95. <http://www.jstor.org/stable/26286993>.
- Smith, Jadwiga. (2009), “Contextualizing Anna-Teresa Tymieniecka’s Concept of Fabulation”. En Anna-Teresa Tymieniecka (Ed.), *Analecta Hussleriana. The Yearbook of Phenomenological Research* (pp. 3-8). Springer.
- Sontag, Susan. (2020). “A Double Destiny (On Anna Banti’s *Artemisia*)”. En Anna Banti, *Artemisia* (pp. 3-22). HopeRoad.
- Vaessens, Thomas; Van Dijk, Yra. (2011). “Introduction: European Writers Reconsidering the Postmodern Heritage”. En Yra van Dijk y Thomas Vaessens (Eds.), *Reconsidering the Postmodern: European Literature Beyond Relativism*, 1ra ed. (pp. 7-23). Amsterdam University Press.
- Woolf, Virginia. (1996). *Mrs. Dalloway*. Wordsworth Editions.