

El paisaje y las emociones en la obra del autor británico Ian McEwan

Rosario Arias y Martyna Bryla
Depto. de Filología Inglesa, Francesa y Alemana
Universidad de Málaga¹

En la introducción del volumen titulado *Emotional Geographies* (2007) los autores observan que las emociones tienen una dimensión temporal y espacial. Ciertos lugares tienen connotaciones emocionales y pueden inspirar miedo, preocupación, pérdida o amor. Dicho esto, el propósito de la geografía emocional es comprender la emoción, más como una mediación socio-espacial que un estado mental interiorizado y subjetivo (Bondi et al., 3). En el presente trabajo nos dedicaremos a analizar la interrelación entre el paisaje y el lugar, por un lado, y las emociones por el otro, en la obra de un aclamado escritor británico, Ian McEwan, un autor que se ha manifestado abiertamente contra el Brexit y activo defensor de los derechos humanos y a favor del ecologismo.

Tras la publicación de un volumen de relatos, *First Love, Last Rites* (1975), que le valió un prestigioso premio literario, Ian McEwan se ha ido consagrando como uno de los autores más relevantes en el panorama británico. Si bien se caracterizaba por la representación de temas tabú, como el incesto y el masoquismo, lo que le supuso el sobrenombre de ‘Ian Macabre’, este autor se ha convertido en referencia fundamental en la narrativa británica contemporánea. Entre los temas que trata en su producción narrativa se encuentran la pérdida de la inocencia, la identidad individual frente a la colectividad, y, más recientemente, el discurso de la ciencia en la literatura (como en *Saturday*, 2005), así como el trauma individual y colectivo, siendo *Saturday* un ejemplo paradigmático de la literatura post-11 de septiembre. Si bien su novela más reciente es *Nutshell* (2016), nos centraremos en dos obras anteriores: *Atonement* (*Expiación*) publicada en 2001, que ha sido llevada al cine, y una novela corta más reciente, *On Chesil Beach* de 2007 cuya adaptación cinematográfica se estrenó en septiembre de 2017. Resulta muy difícil resumir una novela polifónica y tan compleja como *Atonement*, en la que un error del pasado ejerce una poderosa influencia en los personajes principales. La ambientación es en los años treinta, en el período de entreguerras, en el que una escritora en potencia, Briony Tallis, de trece años, se convierte en verdugo de la historia de amor entre su hermana mayor, Cecilia, y Robbie, el hijo de la sirvienta, durante un plácido verano de 1935. La Segunda Guerra Mundial proporciona el escenario bélico que sitúa a los personajes varios

¹ La investigación de este trabajo está financiada por el Proyecto de Investigación FFI2017-86417-P y la Universidad de Málaga (el contrato postdoctoral de Martyna Bryla).

años después. Estructurada en cuatro partes, la novela presenta a la Briony Tallis niña y, también, a una anciana Briony al final de su vida (en la cuarta parte, que transcurre en 1999), quien, consagrada como escritora, nos revela el gran secreto que esconde esta novela: todo lo anterior no es más que una ficción que ella ofrece a los amantes, como expiación, como compensación al daño irreparable que cometió siendo niña. Cecilia y Robbie, la pareja romántica, tienen su final feliz, al menos gracias a la pluma de Briony, muy al estilo del poeta romántico John Keats, donde en “Ode on a Grecian Urn” resume la permanencia del arte frente a la vida.

En esta novela se observan lugares y paisajes en consonancia con los sentimientos y emociones, por lo que se puede argumentar que *Atonement* muestra “tropes of presence...[since] landscape is defined above all in terms of contact, immersion and immediacy” (Wylie 279). Un ejemplo de lo expuesto sería la escena de la fuente, en la primera parte, en la que Cecilia, se sumerge en el agua para recoger los trozos de un jarrón hecho añicos. Así, se produce un entendimiento tácito entre Cecilia y Robbie, propiciado por la naturaleza fluida del agua, porque “their eyes met” (McEwan 29). Esta escena supone un momento de *co-presence*, como sostiene John Wylie, que incide en la interpenetración entre los individuos y el paisaje o la naturaleza, como muestra de las emociones de los protagonistas. Más adelante, cuando se comete un acto atroz (aparentemente), la violación de la prima de Briony, Lola, la noche rodea la casa, existe una gran quietud, por lo que las emociones sobresalen y se convierten en el escenario/espacio. En otras palabras, la acción se paraliza, y las emociones se confunden con el lugar donde se sitúa la acción, el jardín de la mansión señorial. Así pues, estas escenas representan cómo el afecto y el espacio están interrelacionados. La noción de ‘atmósfera’ (*atmosphere*) proporciona la clave para entender lo acontecido en esa parte de la novela puesto que “etymologically speaking the concept of spatiality is inextricably bound to the word (sphere), in the sense of “a certain type of envelope or surround...interlinked with forms of enclosure – the couple, the room, the garden – and particular forms of circulation – enveloping, surrounding and radiating” (Anderson 80). Existen otros momentos (o atmósferas) en esta novela en las que los sentimientos y emociones están estrechamente vinculados a los espacios que habitan los personajes principales. En este sentido, la atmósfera afectiva va más allá de los sentimientos y emociones y se describe como un estado dinámico y fluido. Así, la habitación donde transcurre el encuentro definitivo (y ficticio) de la pareja romántica con Briony, quien fue la culpable de las desgracias acontecidas a Robbie y a Cecilia, constituye un perfecto ejemplo de atmósfera afectiva. Se percibe la intensidad emocional existente entre

ellos que lleva a Robbie a revivir el trauma que sufre, como soldado de la 2ª Guerra Mundial, cuya vida dio un vuelco tras la acusación de Briony en 1935:

[Briony] knew enough to recognise that memories were crowding in, and there was nothing he could do. They wouldn't let him speak. She would never know what scenes were driving this turmoil. He took a step towards her and she shrank back, no longer certain of his harmlessness - if he couldn't talk, he might have to act... With her back to Briony, [Cecilia] faced Robbie and placed her hands on his shoulders. He turned his face away from her.

'Look at me,' she murmured. 'Robbie. Look at me' (343).

Resulta evidente que la atmósfera afectiva de esta escena, que tiene lugar en una habitación, determina la acción de la novela: los sentimientos envuelven y sofocan a Robbie hasta tal punto que parece estar a punto de perder la razón. Solo el amor de Cecilia, y su cuidado, consigue liberar a Robbie del sufrimiento y del caos afectivo que padece y apacigua la tormenta interior de su amado. En definitiva, *Atonement* posee escenas y momentos en los que los afectos están ligados a los espacios, por lo que las atmósferas afectivas constituyen un aspecto fundamental en el desarrollo de la trama y en la evolución de los personajes.

Por su parte, *On Chesil Beach* es una novela corta que ha recibido una considerable atención crítica por su intensidad emocional y por la temática que aborda. El título de la obra inmediatamente nos indica el lugar donde se va a desarrollar el argumento. Asimismo, es un título sencillo y aparentemente poco original que no hace referencia alguna al contenido emocional de la historia que McEwan nos presenta. Chesil Beach es un lugar real que se encuentra en Dorset, al sur de Inglaterra. La playa está situada entre el Canal de la Mancha y una laguna de agua salobre llamada Fleet Lagoon. Este tipo de playa se conoce en inglés como *shingle beach*. La palabra *shingle* se refiere a las pequeñas piedras que cubren el terreno de la playa. Por sus características, Chesil Beach es una *barrier beach*, la playa que forma una división natural entre la orilla y la laguna. En sí, la playa constituye un umbral que separa a dos entidades distintas, siendo "the interface between the dry land and the sea" (Meethan 70). Sin embargo, no se trata solamente de una mera separación. Desde la altura, la playa se asemeja a una línea estable y permanente bien delineada entre el mar y la tierra, pero si la observamos detalladamente y durante un periodo de tiempo más prolongado, se podrán observar los cambios imperceptibles que transforman a la playa en un espacio dinámico y transitorio. La playa no solamente divide a dos mundos sino que a la vez los une, absorbiendo las características de cada uno y convirtiéndose en un espacio híbrido y liminal. Efectivamente, algunos críticos han reconocido a la playa como un espacio liminal que está típicamente asociado con la relajación y el placer, pero a la vez puede ocasionar sentimientos opuestos, como el miedo, el peligro y la sensación del aislamiento. En esta misma línea, Hazel Andrews

y Les Roberts, los editores de la colección *Liminal Landscapes: Travel, Experience and Spaces In-between* (2012) observan que es necesario explorar también las contradicciones y las tensiones que los lugares liminales encarnan para evitar su relegación exclusivamente al dominio de lo liberador y lo placentero. Dicho esto, ponen el ejemplo de la bahía de Morecambe donde al menos veintiuno jóvenes chinos murieron tras verse atrapados por la marea mientras mariscaban berberechos. Su trágica muerte altera la visión de un complejo costero como un lugar placentero y consumista, revelando su lado oscuro y aislado y poniendo de relieve la situación de los inmigrantes irregulares, que trabajan en condiciones muy inseguras (Andrews y Roberts 6).

En *On Chesil Beach*, McEwan juega con la liminalidad de la playa para hacer que el espacio corresponda perfectamente con la complejidad emocional de la relación entre los protagonistas. La novela narra la historia de dos jóvenes británicos, Florence y Edward que un día de julio de 1962 llegan a un hotel costero en Dorset para pasar su noche de bodas allí. Tras un fallido encuentro sexual, los jóvenes se separan para no volverse a ver nunca más. En las últimas páginas de la novela, el narrador brevemente bosqueja la vida de Edward tras la ruptura. Aunque los momentos claves de la historia transcurren en el dormitorio de los jóvenes y en la playa de Chesil, McEwan emplea la narración retrospectiva para trazar tanto la relación previa de los protagonistas, como las circunstancias personales de cada uno. Si no fuera por ella, el drama que se desarrolla entre Florence y Edward cumpliría las unidades aristotélicas, dado que se trata de una sola acción principal que tiene lugar en un espacio bien delineado y que no sobrepasa las veinticuatro horas. De hecho, McEwan habló favorablemente sobre la novela corta como un medio artístico, señalando que “I like the self-contained, three- to four-hour read, something as unified as an opera or a play or a longish movie. I think the reader has, at that kind of length, a real sense of shape” (citado en Ingersoll 137).

Varios críticos han señalado que el momento histórico de la novela es fundamental para analizar el fracaso amoroso entre Edward y Florence. Es 1962, la Guerra fría está en pleno apogeo y dentro de unos años la revolución sexual transformará el paisaje cultural de Gran Bretaña. Sin embargo, por ahora Florence y Edward ni poseen el lenguaje para hablar sobre su sexualidad ni se atreverían a hacerlo. En palabras del narrador: “They were young, educated, and both virgins on this, their wedding night, and they lived in a time when a conversation about sexual difficulties was plainly impossible” (3). De hecho, la mayoría de los críticos consideran que los jóvenes son víctimas del sistema de valores puritanos que dominaron Inglaterra hasta los sesenta (Mathews 82). Peter Mathews va más allá, sugiriendo que McEwan plantea un encuentro con el pasado victoriano y que su foco de atención se centra en la

transición entre la era victoriana y la época moderna (84). Los propios protagonistas encarnan esa transición de una manera particularmente dolorosa, dado que sus deseos parecen ser incompatibles con los dogmas sociales que los dos han interiorizado y que todavía seguían fuertemente arraigados en la sociedad británica de aquel momento.

En este sentido, podemos decir que en *On Chesil Beach*, el autor traza el paisaje sociocultural británico a la vez que retrata el paisaje emocional de los protagonistas. De hecho, Mathews señala que la playa de Chesil, cuyas piedras se encuentran en un movimiento, que a pesar de ser imperceptible es incesante, simboliza el paso del tiempo, mientras que el mar representa las fuerzas del tiempo y de la historia, siendo uno de los símbolos más potentes en la literatura neo-victoriana (86).

De manera similar, la playa es un símbolo dinámico en la novela, cuyo significado cambia a lo largo de la obra, de acuerdo con la transformación emocional que ocurre entre Florence y Edward. Primero, conocemos a los novios en su suite mientras cenan en un ambiente formal, acompañados por un par de camareros jóvenes, que parecen estar igual de nerviosos como Florence y Edward. La rigidez del contexto contrasta con el paisaje que se puede apreciar desde la ventana de la suite, donde “[t]he garden vegetation rose up, sensuous and tropical in its profusion, an effect heightened by the grey, soft light and a delicate mist drifting in from the sea” (5). La vegetación que rodea el hotel junto con el viento proveniente del mar sugieren la libertad y la despreocupación que inundaría a los protagonistas si solo pudieran dejar la habitación y dar un paseo casual por la playa. A la vez, la palabra, “sensuous”, sensual, que McEwan emplea para describir la vegetación nos recuerda sutilmente el propósito de la visita en el hotel costero. McEwan no solamente nos permite acompañar a los jóvenes en este rito de paso, cuyo significado es aún más relevante si tenemos en cuenta el contexto socio-temporal en el que transcurre, pero también revela sus sentimientos más profundos. De esta forma, descubrimos que el epíteto “sensual” está muy alejado de lo que Florence siente ante su primera experiencia con Edward. Incluso la perspectiva de verlo desnudo causa a Florence un fuerte rechazo y una sensación de opresión semejante a la náusea. Asimismo, la mera posibilidad del contacto físico le parece tan repugnante como “a surgical procedure on her eye” (8). La pasión sexual, descrita como caliente y húmeda, está yuxtapuesta con el amor platónico de una hija o incluso una madre. Para McEwan, las palabras nunca carecen de propósito y la asociación entre el amor que Florence siente por Edward y el amor fraternal parece funcionar como un presagio. Pronto descubriremos que su aversión por el sexo se debe probablemente a una experiencia de acoso sexual que sufrió durante su infancia de parte de su padre y cuyo recuerdo ha intentado suprimir.

Sin embargo, mientras McEwan traza un retrato psicológico de los protagonistas, haciendo uso de la analepsis para explorar los motivos de sus acciones y su forma de pensar actual, su foco de atención está en las emociones y los afectos. Aunque estos dos términos frecuentemente funcionan como sinónimos, los que utilizan la teoría del afecto como una lente crítica, explican el afecto en los términos de una serie de fuerzas vitales y viscerales que van más allá de las emociones y que transcurren de una forma instintiva (Seigworth y Gregg 1). El afecto se manifiesta en el cuerpo a través de las diferentes maneras en las que reaccionamos e interactuamos con el mundo (Thrift 60). Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg lo ven como unas intensas sensaciones que pasan entre los cuerpos, tanto humanos como no-humanos, siendo sinónimos de lo que ellos denominan como “forces of encounter” (2-3) – las fuerzas de los encuentros.

En *On Chesil Beach*, los encuentros afectivos transcurren en la suite matrimonial de los jóvenes. El lugar, tradicionalmente asociado con el amor y la ternura, se convierte en un campo de batalla para Florence. Sin embargo, es una lucha que transcurre a nivel corporal y permanece imperceptible para Edward hasta su violento final. Más que combatir contra Edward, que interpreta el comportamiento de su esposa como una mezcla de timidez y el despertar sexual, Florence lucha contra su propio cuerpo que instintivamente rehúye del contacto físico con el otro. Promovida por el amor por Edward, Florence, intenta racionalizar el acto sexual y controlar los pequeños movimientos que amenazan delatar el terror que siente y que sería insoportable para su esposo. En estos momentos, que parecen durar una eternidad, el cuerpo de Florence parece estar con los nervios a flor de piel. Cuando Edward pone la palma de su mano en su muslo, el músculo responde con una serie de espasmos que Edward interpreta como deseo. Gradualmente, bajo el tacto de Edward cuya mano no avanza sino se queda tranquilamente donde estaba, los nervios se amainan, y algo semejante al deseo comienza a florecer en Florence. El siguiente fragmento demuestra la maestría con la que McEwan dibuja el paisaje de las sensaciones y su capacidad de verbalizar lo que se escapa a la consciencia y a las palabras:

(...) [A]s his hand palpated her leg, the tip of his thumb pushed against the lone hair that curled out free from her panties, rocking it back and forth, stirring in the root, along the nerve of the follicle, a mere shadow of a sensation, an almost abstract beginning, as infinitely small as a geometric point that grew to a miniscule smooth-edged speck, and continued to swell. (...) To the caressing rhythm of his hand, in steady beats, the single point of feeling spread itself, across the surface of her skin, across her belly, and in pulses downwards to her perineum. The feeling was not entirely unfamiliar--something between an ache and an itch, but smoother, warmer, and somehow emptier, a

pleasurable aching emptiness emanating from one rhythmically disturbed follicle, extending in concentric waves across her body and now moving deeper in (9).

Centrando toda la atención en un minúsculo movimiento corporal, McEwan nos invita al microcosmos de las sensaciones, trazando el nacimiento del deseo que se extiende gradualmente por el cuerpo de Florence, inundándolo con una sensación cálida y agradable. Desafortunadamente, este estado placentero y libre de miedo no permanece mucho tiempo. Si bien anteriormente la proximidad del mar y la playa venía asociada con una agradable sensación de libertad y despreocupación, de pronto el olor de mar invoca el pasado indistinto: un vago recuerdo de las veces que Florence, siendo una niña de tan solo doce años, acompañaba a su padre en sus viajes en un barco, compartiendo con él un oscuro camarote. Aunque McEwan en ningún momento revela lo que transcurría durante esos trayectos marinos, aquel vago recuerdo penetra de una forma imperceptible el encuentro de los jóvenes. Pronto, una serie de movimientos bruscos combinados con la inexperiencia e ignorancia de ambos amantes llevarán a Edward a eyacular encima de su esposa. Lo que en otras circunstancias causaría probablemente algo de inquietud o vergüenza, se convierte para Florence en una calamidad. El miedo y el disgusto que siente al ver el semen de Edward extendido por su cuerpo evocan, con una fuerza incontrolable, los recuerdos que ha intentado reprimir. Su único deseo es huir de aquel lugar sofocante y opresivo hacia la playa de Chesil que con sus guijarros infinitos parece ser su único refugio en estos momentos.

Es allí donde tiene lugar el último encuentro entre Florence y Edward. Los afectos y las sensaciones se aplacan y se enfrían, convirtiéndose en las emociones que serán expresadas en palabras duras y frías. De nuevo el espacio se corresponde con las emociones de los protagonistas, reflejando los cambios que a lo largo de aquella noche de bodas ocurren en su relación y que la transforman para siempre. Si bien al principio de la obra la playa encarna el agradable estado de despreocupación y la libertad, ahora se convierte en el escenario donde los recién casados se vuelven adversarios, cada uno atrincherado en su narrativa. Así, su noche de bodas, que en esa época representaba un rito de paso entre la juventud y la madurez y entre la inocencia y la experiencia culminará en un enfrentamiento vano y humillante, en el que los dos perderán. A nivel personal, la playa de Chesil, esa frontera entre la tierra y el mar, funciona como un espacio liminal de ruptura; un momento crucial que cambiará la trayectoria de sus vidas. Sin embargo, y tal como observa Dominic Head en su análisis de la novela, aquella fallida noche de bodas representa también una simbólica línea divisoria entre la liberación sexual y la represión que la precede (118). En un momento, Florence intenta cruzar el umbral de las normas sociales y le ofrece a Edward una unión platónica en la que él podría satisfacer

sus necesidades sexuales con otras mujeres. Aunque Edward, que se siente profundamente ofendido y humillado, se niega rotundamente a hacerlo, años después su propuesta le parecerá liberadora y generosa. Más tarde aún la verá como irrelevante. Pero todavía no es el momento. Las fuerzas del tiempo y de la historia que se enfrentan en el espacio simbólico de la Chesil Beach les atrapan e inmovilizan a Edward: “[H]e stood in cold and righteous silence in the summer’s dusk, watching her hurry along the shore, the sound of her difficult progress lost to the breaking of small waves, until she was a blurred, receding point against the immense straight road of shingle gleaming in the pallid light” (166).

En definitiva, en este trabajo hemos evocado la correspondencia de las emociones con los lugares que aparecen tanto en *Atonement* como en *On Chesil Beach*. En la primera novela, el paisaje del jardín ilustra los sentimientos de los protagonistas, y el agua de la fuente, por ejemplo, se convierte en espacio liminal que al mismo tiempo une y separa a los protagonistas. No solo el agua, sino también otros espacios como el jardín o la habitación aparecen ligados a los afectos y contribuyen poderosamente al desarrollo de la trama argumental, así como a la evolución de los personajes. Por su parte, el agua, más concretamente, el mar hace su aparición en *On Chesil Beach*, una novela marcada por el afecto, la emoción y el deseo. La playa, otro espacio liminal, delimita el final de la historia de amor de los protagonistas, y el comienzo de una nueva época, un momento crucial que marcará la vida de los protagonistas para siempre.

Bibliografía

ANDERSON, Ben (2009): “Affective Atmospheres”, en *Emotion, Space, and Society*, vol. 2, pp. 77-81.

ANDREWS, Hazel y Les Roberts (2012): “Introduction: Re-mapping Liminality”, en Hazel Andrews y Les Roberts (ed.). *Liminal Landscapes: Travel, Experience, and Spaces In-Between*. New York: Routledge, pp. 1-17.

BONDI, Liz, et al. (2005): “Introduction: Geography’s ‘Emotional Turn’”, en Joyce Davidson, Liz Bondi y Mick Smith (ed.). *Emotional Geographies*. Ashgate: Aldergate, pp. 1-16.

HEAD, Dominic (2009): “*On Chesil Beach*: Another ‘Overrated’ Novella?”, en Sebastian Groes (ed.). *Ian McEwan: Contemporary Critical Perspectives*. London: Continuum, pp. 115-122.

INGERSOLL, Earl G. (2011): “The Moment of History and the History of the Moment: Ian McEwan’s *On Chesil Beach*”, en *Midwest Quarterly* vol. 52/ nº 2, pp. 131-147.

MATHEWS, Peter (2012): “After the Victorians: The Historical Turning Point in McEwan’s On Chesil Beach”, en *Critique* vol. 53, pp. 82-91

MCEWAN, Ian (1975): *First Love, Last Rites*. London: Cape.

----- (2001): *Atonement*. London: Vintage.

----- (2005): *Saturday*. London: Jonathan Cape.

----- (2008): *On Chesil Beach*. London: Vintage.

----- (2017): *Nutshell*. London: Vintage.

MEETHAN, Kevin (2012): “Walking the Edges: Towards a Visual Ethnography of Beachscapes”, en Hazel Andrews y Les Roberts (ed.). *Liminal Landscapes: Travel, Experience, and Spaces In-Between*. New York: Routledge, pp. 69-86.

SEIGWORTH, Gregory J. y Melissa Gregg (2010): “An Inventory of Shimmers”, en Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham y London: Duke University Press.

THRIFT, Nigel (2004): “Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect”, *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography* vol. 86/nºxx, pp. 57–78. doi:10.1111/j.0435-3684.2004.00154.x.

WYLIE, John (2009): “Landscape, Absence and the Geographies of Love”, en *Transactions of the British Institute of Geographers*, vol. 34/nº3, pp. 275-289.