

«Retrato de una artista como joven terrorista» en *Atonement*,
de Ian McEwan: tradición literaria, *best-seller* y postmodernidad
hacia el canon narrativo del siglo XXI

Francisco José Cortés Vieco

(francisco.cortes@uam.es)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Resumen

Con una inusitada resolución narrativa e implicaciones textuales sobre la violencia ejercida por el autor, *Atonement*, de Ian McEwan exhibe tácticas de afinidad con los grandes clásicos, temáticas populares y la sofisticación de la postmodernidad para promocionar con éxito su candidatura al canon literario del mañana.

Abstract

With an incredible narrative coda and textual issues on the author's violence, Ian McEwan's *Atonement* displays clever tactics to resemble the classics, to please popular tastes and to comply with the sophisticated postmodern theory, so as to successfully promote its candidacy to tomorrow's literary canon.

Palabras clave

Ian McEwan
Canon literario
Tradicón
Best-seller
Postmodernidad
Mercado editorial

Key words

Ian McEwan
Literary canon
Tradition
Best-seller
Postmodernism
Publishing market

AnMal Electrónica 35 (2013)
ISSN 1697-4239

La inmortalidad de las obras de los grandes escritores de nuestra historia es una recurrente inquietud en el ámbito académico y crítico. Si bien la selección de cuáles son las obras que deben legítimamente acceder al *olimp* del canon literario genera encarnizadas controversias y discrepancias, los criterios para acceder a este elitista estatus de permanencia en la memoria colectiva, las universidades y las bibliotecas del mundo occidental tienden a la unidad y el consenso: la sublimidad de su calidad estética y su representatividad en las diferentes tradiciones literarias nacionales; por ejemplo, William Shakespeare en Reino Unido, Dante Alighieri en Italia, Johann

Wolfgang Goethe en Alemania, Marcel Proust en Francia o Miguel de Cervantes en España. Las instituciones educativas, las decisiones políticas y el mercado editorial han sido los principales jueces (im)parciales en esta intrincada toma de decisiones, teniendo en cuenta el mérito artístico alcanzado por los escritores, la acogida positiva de los lectores y el respeto al multiculturalismo en tiempos contemporáneos que autoriza la inclusión de autores con voces disidentes, heterogéneas y marginadas, que fueron amordazadas en el pasado hasta caer en el olvido o el ostracismo en las letras. Bloom sugiere que los «elegidos» deben conmocionar por la extrañeza, la originalidad y la audacia que exhiben textualmente (1994: 16). Pero, ante todo, aboga por el impacto de «la influencia literaria» que puedan ejercer de cara a la posteridad y a futuras generaciones, que se gesta como una guerra fratricida entre el genio anterior y el actual aspirante al premio de la supervivencia y la fama póstuma (1994:18). Bloom estudiará la angustia que genera en los literatos demarcarse de sus precursores y reivindicar su valor estético por méritos propios. Por su parte, el británico Ian McEwan, nacido en 1948, crea su novela *Atonement* (2001) para luchar contra la mala reputación que le precede como escritor obsesionado con lo perverso y lo mórbido, así como movido por su intento premeditado de alcanzar «esta candidatura» al preciado premio del canon de la nueva narrativa occidental del siglo XIX. Para ello, no sólo nutre su obra de los gustos de lectura sedimentados en la cultura popular del Reino Unido, sino que también impregna su prosa, sin temor ni reticencia, de la tradición literaria forjada por consagrados autores en el ámbito anglonorteamericano, como Jane Austen, Henry James, Virginia Woolf, E.M. Forster o D.H. Lawrence, cuyas novelas son, por derecho propio, clásicos de ayer y de hoy.

El título de este artículo se inspira metafóricamente de la obra *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) del literato irlandés James Joyce, como guiño al abrazo de McEwan a sus «progenitores de ficción» que demostraremos a continuación. *Atonement* se mueve con soltura en este terreno de «influencias positivas», nunca indeseables o perniciosas, más allá de los inevitables hilos de la intertextualidad. También juega con astucia en un doble campo para alcanzar efectos literarios sinérgicos, entre la satisfacción del realismo casi victoriano para el deleite del gran público y su posterior decepción ante el desenlace posmoderno y metanarrativo que, en cambio, quizá sí fascine a un lector más sofisticado y erudito. Pretendemos a continuación desnudar la narrativa de McEwan, exhibiéndola a través de su protagonista y narradora como salvaje acto de violencia perpetrada, así como

su empeño ético en reparar el daño ocasionado en el universo ficticio de *Atonement*. Se demostrará igualmente a lo largo de este análisis la teorización, reflexión y manipulación consciente por parte del escritor de diversos conceptos del ámbito crítico —«la tradición literaria», «la temática popular» y «la posmodernidad»—, entretejidos todos ellos a su conveniencia dentro de su obra. Al final, se sugerirá el apoyo del *escuadrón* de influyentes agentes mediáticos y académicos para que el autor logre una doble recompensa: el éxito internacional de su novela como *best-seller* en el lucrativo negocio editorial, y su solemne postulado al parnaso de la inmortalidad literaria.

LA CONVERGENCIA DE ESTRATEGIAS LITERARIAS DE IAN MCEWAN

Atonement gira en torno a Briony, una niña inglesa de trece años de clase media-alta quien, en 1935, aspira a llegar a ser escritora. Su potente imaginación se alimenta de la literatura y de discursos puritanos de la época, una intolerante adherencia a su restringido punto de vista, así como perturbadores acontecimientos en su impresionable mente infantil que colisionan en un cálido día de junio, cristalizando en una acusación errónea que desencadenará consecuencias terribles y marcará el rumbo en la vida de su hermana mayor Cecilia, su pretendiente Robbie y la suya propia, con fatal destino bajo el devastador marco de la Segunda Guerra Mundial. Ya adulta y convertida en célebre novelista, reconocerá su grave falta y el daño irreparable, esforzándose por expiar su culpa a través de la literatura ante su inminente muerte y un entorno indiferente.

Atonement exprime una temática recurrente en la ficción anglosajona de los siglos XIX y XX que cuenta con el beneplácito del gran público y que cumple con sus gustos, exigencias y expectativas en materia de lectura, pudiendo así asegurar su supervivencia en la literatura del siglo XXI. Entre ellos, destaca la ambientación en la campiña inglesa frente a la urbe, las relaciones familiares, el conflicto entre clases sociales, el despertar del deseo sexual, una historia de amor trágico e irrealizable, la Segunda Guerra Mundial en sus múltiples variantes —la crónica del frente de batalla, el bombardeo nazi de la ciudad de Londres, las privaciones y el miedo de los civiles, el sufrimiento del soldado herido en hospitales británicos y el anhelo de paz—; la vida y la muerte, o el aprendizaje de la heroína desde la infancia hasta la vejez. Pero

McEwan igualmente abordará ciertas cuestiones más novedosas, como el tabú de la violación, y explotará el componente religioso del título novelístico —«expiación»—, que es secularizado para simbolizar catarsis, perdón y redención en su obra sin carácter confesional. Estos podrían ser los ingredientes esenciales de una novela concebida como *best-seller*, sin ser forzosamente incompatibles con su calidad literaria ni con su «candidatura» al canon de la nueva narrativa occidental. De hecho, puede interpretarse que este escritor lucha por reconciliar dos dimensiones casi antitéticas de la ficción para que *Atonement* llegue a fraguar un éxito global, tanto superventas internacional como clásico contemporáneo. Se demostrará que el primero está garantizado por su contenido temático, mientras que el segundo parece depender de la forma, estructura e intertextualidad entretreídas por la tradición literaria angloamericana, la experimentación posmoderna y las reflexiones sobre el arte de la novela.

Atonement se legitima como obra híbrida que, deliberadamente, pisa sin hundirse en dos arenas movedizas. Por un lado, la prosa tradicional que acude a conocidos modelos de ficción y técnicas narrativas de los clásicos desde William Shakespeare, pasando por la *sagrada* novela victoriana, hasta las innovaciones modernistas de inicios del siglo XX. Por otro, la ruptura, confusión y subversión del mundo contemporáneo con obras vanguardistas, imprevisibles y desconcertantes. McEwan reconcilia o enfrenta con mayor virulencia la ya de por sí dura batalla entre realismo y posmodernidad. De hecho, las convenciones a la antigua usanza de esta obra —el narrador todopoderoso, el desarrollo cronológico de una trama y unos personajes, el respeto de las coordenadas espacio-temporales— son *traumatizadas* por el choque del desenlace —la coda: «London 1999»—, con efectos purificadores o demolidores con respecto a lo narrado previamente en *Atonement*. Este inesperado *asalto metanarrativo a mano armada* contra la serenidad casi decimonónica de la novela, obliga al lector a reevaluar las tres secciones anteriores que la integran y a deconstruir las verdades absolutas allí narradas. Asimismo, le conduce a reflexionar sobre el mismo acto de la escritura ejecutado por el autor que transmite sus dudas, temores y certitudes sobre su propia teoría de construcción de una novela, en vez de ofrecer *en bandeja de plata* al público un producto literario unitario, finalizado y satisfactorio. De hecho, Finney insiste en la dualidad como método de Ian McEwan, cuya novela está «tan preocupada en la empresa de narrar estos hechos de forma

satisfactoria como en la forma de desvelarlos al lector» (2004: 71)¹. Las escasas páginas del epílogo afectarán al significado de toda la narrativa, rompiendo el puzzle de obra acabada que deberá ser recompuesta por el lector. De esta manera, *Atonement* lleva la *marca* posmoderna, considerada como etiqueta de prosa *à la mode* en círculos literarios y críticos, que no agrada necesariamente al público de masas. En la actualidad, muchos escritores desarrollan una especie de esquizofrenia artística con el imperioso deseo de justificar y legitimar su creación literaria adscribiéndola al selecto grupo de esta categorización predeterminada —tal vez aún ficticia—, entendida como marco de seguridad y protección contra la abismal indeterminación artística, así como garantía o control que certifique la calidad literaria. Ian McEwan parece reflejar en su escritura estar «contagiado» por este trauma. La incidencia de lo posmoderno en el canon narrativo del futuro es incierto, pero el autor se autocondecora con esta *medalla* de vanguardista identidad narrativa.

La novela se suele concebir como *objeto cultural* que construye o reconstruye cómo su escritor percibe un mundo imaginario o real, pudiendo estar el resultado final condimentado por la memoria y la historia. En *Atonement* el impulso artístico de Ian McEwan, lúdico o reflexivo, no es una acción inocente ajena a sus responsabilidades éticas como autor, por lo cual su prosa es amamantada por el clásico patrón narrativo del *Bildungsroman*, mediante el cual el héroe o heroína redacta su experiencia desde la infancia como aventura iniciática desde las dificultades hasta la culminación del éxito en la edad adulta. La niña protagonista de la obra —desde su ignorancia y obediencia al orden de un mundo concebido bajo el realismo en ocaso— crecerá, madurará y envejecerá para comprender el poder destructivo de la literatura como peligroso *artefacto* de mortífero ataque y sus deberes morales como escritora. A su vez entenderá la contingencia del significado unitario, estable y absoluto en la novela, así como la fragilidad de conceptos como «verdad» o «realidad», dejando al lector desencantado sin un desenlace feliz y definitivo como parecía anticipar su prosa.

¹ Para mayor fluidez del discurso, traduciremos al castellano las fuentes secundarias en inglés, mientras que las fuentes primarias permanecerán en su idioma original.

Con el fin de entretener su novela con la tradición literaria británica, el autor apela a Jane Austen —novelista de la Regencia²— y a su crítica al género gótico en *Northanger Abbey* (1817), como prólogo que ocupa un lugar no casual, sino privilegiado, en *Atonement*. Su contenido textual lleva implícito un mensaje que es difundido a lo largo de toda esta obra. McEwan no subvertirá las enseñanzas de esta canónica escritora, sino que empleará a su antojo su legendaria sátira para anunciar antes del inicio de su narrativa que estructuras sociales y patriarcales —la familia, la Iglesia y el Estado, incluyendo la educación y la literatura— determinan cómo el individuo percibe la realidad y así, construye significado, pudiendo ser, no obstante, el origen de verdaderas atrocidades e injusticias. Las siguientes palabras del prólogo que reproducen el momento en la obra de Austen en el que Henry advierte a su amiga (y futura esposa) Catherine Morland —que está de visita, impresionada por la inmensa y lúgubre mansión familiar e intrigada por el carácter taciturno de su padre el General Tilney— del riesgo de conjeturar que el patriarca de Northanger Abbey asesinó a su difunta esposa:

Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas are you admitting? (Austen 1817: 220).

Para Jane Austen, la novela gótica, en boga en los albores del siglo XIX, modela la experiencia cognitiva de Catherine en relación con el pequeño universo a su alrededor. Pretende vestirse de heroína justiciera y afirma, torpemente, que el General Tilney es el villano de su ficción. Así, la autora utiliza su punzante y sutil

² La Regencia fue el período histórico (1811-1820) en que el Príncipe de Gales, futuro George IV, asume el poder por la incapacidad de su padre George III. No obstante, se emplea este término para denominar globalmente a la creación literaria entre 1795 y 1837, y específicamente a las novelas de Jane Austen.

ironía para parodiar este género, del mismo modo que McEwan anticipa la inmadurez de Briony, como artista, y su confusión, como niña, quien, como la protagonista de *Northanger Abbey*, no sabe diferenciar entre realidad y fantasía. Sin embargo, la influencia de Jane Austen va más allá del prólogo y de la temática del error de juicio al insinuar igualmente la peligrosa riqueza de la vida ordinaria para crear ficción. Briony se inspirará en su familia y lo observado para desarrollar un malévolos instinto de «tiranía del autor», que imponga su obstinado punto de vista sobre sus seres queridos, distorsionando y malinterpretando acontecimientos de la realidad. Además de esta escritora, la influencia del escritor modernista D.H. Lawrence —con sus obras *Sons & Lovers* (1913) y *Lady Chatterley's Lover* (1928)— se palpa en la recreación de McEwan de una atmósfera sensual en la casa de una familia acomodada, los Tallis, afincada en la campiña inglesa, habitual escenario glorificado por la novela británica y refrendado por el gran público. Será el enclave del despertar sexual, la pérdida de la inocencia y la lucha de clases sociales, mezclando amor y erotismo.

TRIADA NARRATIVA EN *ATONEMENT*

La primera y más larga sección de la novela se focaliza en la conciencia de Briony y en los sucesos que marcarán su imaginación «terrorista». En tránsito hacia la adolescencia, esta niña prepara una pequeña obra de teatro moralizante, *The Trials of Arabella*, que conecta amor y razón. Está escrita en honor a su hermano Leon para que se case con una joven respetable. Briony querrá representarla ante toda la familia con motivo de su reencuentro en el verano de 1935. Ha decidido interpretar a la heroína Arabella —moral y triunfal—, con la ayuda de sus primos Lola, Pierrot y Jackson, que están de visita, debido a las desavenencias matrimoniales de sus padres, lo que introduce al público el candente tema del divorcio en el periodo de entreguerras. Estos niños sabotearán sus intentos creativos. Pese a que esta primera parte de *Atonement* desarrolla la acción bajo el influjo del realismo decimonónico de la novela con mayúsculas, pronto se desata la reflexión metanarrativa en la mente de la joven artista. Briony será consciente de que imaginación y talento no son suficientes. Sólo podrá ejercer autoridad —lo cual también implica violencia— como escritora de novelas al ser obras rígidas e inmóviles que puede modelar, embellecer, ensombrecer, fijar y someter a su gusto. En cambio, el voluble teatro presenta

indeseables interferencias externas, como el ego de su prima Lola de quince años, quien también ambiciona el papel de Arabella. La realidad hostil a Briony, en forma de niños alborotados y desinterés familiar ante su creación, destruye su quimera estética que deseaba recrear en el arte una vida ideal, decente y ordenada para sí misma y su familia. En definitiva, la devastadora venganza de esta niña ante la intrusión del entorno será la novela, cuya ejecución comenzará a perpetrar antes de escribirla con pluma y papel, a través de desafortunados episodios encadenados en un único día de verano. Su sádico deseo es mover los hilos de sus seres queridos como marionetas, pero terminará rompiéndolos, destruyendo así sus vidas.

En esta sección el lector tiene acceso a la mente cerril de Briony, vestida de terrorista infantil, así como a sus maquinaciones con las cuales subvierte el orden natural entre realidad e imaginación, como elementos que componen «la ecuación literaria». Para Finney, la niña impone los patrones de la ficción a los hechos reales de la vida (2004: 77). Será incapaz de separar su vida de lo que ha leído. Si memoria, historia, imaginación y sucesos cotidianos o extraordinarios de la vida del artista o de sus criaturas tradicionalmente se suman para obtener como resultado final la ficción, esta escritora amateur, sin experiencia vital, combina estas variables con el adoctrinamiento de discursos culturales interiorizados a través de libros, su familia, la religión y la moralidad puritana, con el fin de construir su propia percepción de la realidad cercana; o lo que es lo mismo, «en la mente de Briony, la vida fundamentalmente imita al arte» (2004: 78). De este modo, el arte condiciona su modo de entender la vida real y no al contrario, confundiendo lo estético con la experiencia cognitiva, además de galvanizarse en su mente su imaginación y una realidad adulterada, que delata su falta de credibilidad como narradora. El lector ya lo intuirá en este instante, pero no alcanzará a descubrir hasta el final de *Atonement* las perversas ramificaciones en la vida adulta de Briony.

Ocurrirán tres incidentes en el hogar de los Tallis que esta niña interpretará de forma novelada. Éstos se sumarán a un evento nocturno –violación o sexo consentido– para que Briony resuelva la ecuación matemática con un único resultado posible: hay un villano en la historia. Primero, observa desde la ventana un suceso alrededor de la fuente de la mansión familiar: una trivial disputa por llenar un jarrón con agua entre su hermana mayor Cecilia y Robbie, el hijo de la sirvienta. Esta valiosa reliquia se rompe tras el forcejeo entre los jóvenes que delata una atracción mutua entre ellos, y desvela el cuerpo desnudo de Cecilia al sumergirse en el

estanque en busca del objeto en disputa. Esta es la primera señal de alerta para Briony, además interpretable como *flashforward* de la inminente pérdida de la virginidad de Cecilia y anticipo del desmembramiento de la unidad familiar. Segundo, Robbie —estudiante de medicina en Cambridge gracias al mecenazgo del patriarca— se da cuenta de su pasión hacia la hermana mayor de Briony. Amor y estatus social se entrelazan de este modo para seducir al gran público. Mientras que redacta una carta para disculparse ante Cecilia, estudia la vagina en su manual de anatomía, escribiendo estas líneas: «In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long» (McEwan 2001: 86). No es coincidencia que el novelista recurra a un lapsus que desvela represión sexual —alusión a Sigmund Freud— para conectar su obra con un sustrato intertextual de conocimiento anatómico y psicoanalítico que acelere «la meta» hacia el canon literario. Robbie pedirá a Briony que entregue la misiva de amor a su hermana, confundiéndola con la nota obscena escrita que será la que, primero, lea la curiosa niña pasando después a manos de una Cecilia encantada. Tercero, la prometedora escritora descubrirá *in fraganti* a los dos jóvenes haciendo el amor en la biblioteca, confirmando que Robbie —el subalterno y maníaco sexual— es el agente del mal, su hermana la sufridora mártir y ella la valiente salvadora.

En la mente de Briony se fragua a fuego lento su próxima creación literaria con Robbie como malvado, fomentada por su prima Lola. Esta muchacha de quince años dará rienda suelta con nocturnidad y alevosía a sus instintos en flor, o bien será manipulada por el lascivo John Marshall —hombre adulto y amigo de Leon, presente en la celebración de los Tallis—, quien pudo beneficiarse de la fragilidad de una adolescente proclive a la transgresión sexual al proceder de una familia desestructurada. En todo caso, Briony encontrará esa misma noche en un lugar recóndito del jardín a dos sombras en pleno acto sexual: el hombre huirá y «la víctima» será Lola. Pero su prima interpretará esta escena como el desgarramiento del mismo agresor sexual de Cecilia: Robbie. El tema de la violación —o más bien un suceso que bajo la confusión es malinterpretado como acto de violencia de género— demuestra el interés de McEwan por el tabú y lo prohibido. Además, recuerda a *A Passage to India* (1924), novela clásica de E.M. Forster. Lola, cuyo nombre conecta a este personaje femenino con la afamada protagonista del ruso-estadounidense Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), quiso ser *vedette* de la obra de teatro de su prima, pero ahora será privada de la palabra y de la oportunidad de ser protagonista de su

propio relato —doloroso o vergonzoso—, porque Briony se apropia «criminalmente» de éste, dando su visión inculpadora sobre el supuesto acto delictivo. Deja de ser la historia de la primera para convertirse en creación literaria de la segunda según su rígida arquitectura mental. Confunde de este modo realidad con ficción. Sus observaciones sensoriales están condicionadas por un entramado de discursos ideológicos: clasistas, sexistas y puritanos, cuyo veredicto sentenciará que Robbie es doblemente culpable, ya que sólo él pudo atentar contra la virginidad de sus «castas» hermana y prima que «gimen» en la biblioteca y el jardín, respectivamente.

Briony tiene la imperiosa y agresiva necesidad de crear un mundo perfecto, armonioso, organizado y simétrico en su entorno familiar. Albers y Caeners igualmente ahondan en el universo idealizado y preconcebido de Briony, quien vive dentro de la ficción; es decir, en un mundo idealizado creado por su propia imaginación en el cual transcribe su punto de vista estético a la realidad, con el resultado final de la confusión entre ambos dominios (2009: 714). La niña ejercerá violencia contra todo el que se atreva a infringir las leyes de su pequeño reino. Su lema es «puedo y lo haré». Se aferra a su limitado e infantil «punto de vista», otro guiño a la tradición literaria anglonorteamericana a través de este concepto acuñado por el maestro estadounidense de la narrativa, Henry James, cuya obra *The Golden Bowl* (1904) entra en el enjambre intertextual de *Atonement*. Este escritor publicó el ensayo «The Art of Fiction» (1894) para teorizar con rigor sobre la novela, entendida como manifestación artística independiente que debe alejarse de las exigencias del «filisteo» mercado literario. También promulgó un credo literario contra el realismo, las convenciones espacio-temporales, la trama y el desarrollo caracterológico de personajes. Sus ideas sobre la novela serán imitadas por McEwan en lo que concierne a la obstinada fijación de su relato con el punto de vista. De hecho, Kermode alaba el ímpetu de este autor de hoy en día para concebir la novela como arte con una vocación clara de investigar sobre la escritura como disciplina académica (2001). Pese a su preocupación por la forma y estructura de su propia obra llevando la narrativa a los altares de la creación, McEwan se aleja de las pretensiones de Henry James, porque sí se atiene a los caprichos del mercado literario del siglo XXI y, deliberadamente, fracasará en su lucha como escritor hacia la perfección de su prosa mediante la impersonalidad por culpa de Briony —disfraz del autor— como intrusa y depredadora narradora.

Dentro de esta historia ella se transfigura tanto en autora que tiñe el relato de tragedia debido a su visión miope y distorsionada de la realidad, como en indiscutible heroína con la armadura de guerra épica que vengará «la virtud y el honor» de las víctimas. Necesita imponer su orden y supremacía como escritora al ser el único testigo de los hechos que incriminan a Robbie, gracias al silencio y connivencia de Lola quien calla por causa del trauma vivido o, más bien, para encubrir su transgresión sexual y la identidad de su amante a la fuga. La obsesión de Briony con la autoridad, razón, simetría, lógica y decoro —fruto de su aprendizaje en la sociedad patriarcal— son armas arrojadas que condenan a Robbie. Dos factores serán determinantes en su errónea acusación. Por un lado, malinterpretará el comportamiento de adultos desconocido para una niña, confundiendo placer y curiosidad sexual con violación y sufrimiento. Por otro, creará que la experiencia cognitiva es fuente inequívoca de la verdad para construir la realidad, lo cual tendrá fatales consecuencias: «her eyes confirmed the sum of all she knew and had recently experienced. The truth was in the symmetry [...] it was founded in common sense. The truth instructed her eyes» (McEwan 2001: 169). Pero el autor pide al lector identificarse con esta narradora en pleno crecimiento físico y literario, cuyo punto de vista, que defiende con firmeza y fervor pese a estar equivocada, es una «capucha inquisidora» con la fuerza intolerante y asesina para quemar a sus víctimas.

La segunda parte de *Atonement* abandona el torturador mundo en miniatura de Briony para retratar la pesadilla de la retirada de las fuerzas armadas británicas desde territorios franceses y belgas hacia las costas de Dunkerque durante las primeras etapas de la Segunda Guerra Mundial, por culpa de la sangrienta avanzada de las tropas alemanas. Este suceso verídico de la crónica bélica del siglo XX encuadra la obra bajo un marco de verosimilitud, con el fin de profundizar en la vida de sus personajes, como posible eco de relatos reales transmitidos de abuelos a nietos que todavía resuenan en Reino Unido. Para evitar más años de cárcel por su adjudicada violación de Lola, Robbie se alista en el ejército británico. Superando las tribulaciones artísticas de Briony, McEwan propicia el cambio al focalizarse en este «agresor», quien narra sus vivencias en primera persona gestándose así una honesta empatía con el lector en relación a la odisea de su retorno a casa que parece lograr al final con su evacuación. Pero morirá antes volver a Inglaterra. Sólo el epílogo desvelará este fatal e insospechado suceso. Robbie no será quien redacte su traumática experiencia en el frente, sino que Briony se apropiará de nuevo del relato

con tintes verídicos gracias a archivos de guerra y a la correspondencia entre el soldado, Cecilia y sus camaradas de combate. En esta etapa, la escritora se abre al dolor ajeno y al punto de vista del otro, antes categorizado como maligno, para enmendar su acto terrorista contra el joven, o para «disparar» al lector que únicamente al final descubrirá su engaño en forma de «ficción dentro de la ficción».

Más allá de los engranajes de *Atonement*, ensamblando tradición y posmodernidad, mimesis y engaño, terrorismo y ética, esta segunda parte representa un hito en su empeño por hilar la novela con sentimientos, emociones y experiencias del lector, lo cual además podrá ser exaltado en círculos académicos y críticos, gracias a su equilibrado juego entre universalidad y particularidad, objetividad y subjetividad. La obra consigue plasmar esta intersección en forma de colisión mortal entre las percepciones y sucesos en la vida de seres individuales y la crónica histórica de la Segunda Guerra Mundial, que condicionó el destino del conjunto de la humanidad y de personajes ficticios que pueden representar y alzar la voz de muchos otros de carne y hueso que sí vivieron y murieron, pero cuyos relatos fueron callados y olvidados por la versión oficial de la crónica histórica.

En la tercera parte la duda y la culpa catapultan a Briony —inexistente como personaje pero agazapada como autora en la sección anterior— a la edad adulta, con difícil absolución de su conciencia como mujer y escritora. Con un malestar inicial que no logra comprender, la joven progresa emprendiendo un viaje iniciático como individuo desde esta ignorancia —no inocencia— hasta el conocimiento y la epifanía. Como ya ha sido mencionado, *Atonement* llama a la puerta de una vieja y conocida estructura narrativa de la novela decimonónica: el *Bildungsroman*. El peregrinaje de Briony se verá marcado por acontecimientos familiares e históricos en interacción, fruto de la transformación del mundo en el siglo XX, con el impacto de sus enfrentamientos bélicos a escala mundial en esferas ideológicas, socio-políticas y culturales. Como en la segunda parte, se indaga sobre la Segunda Guerra Mundial, recurrente motivo narrativo que aún fascina al público actual. Alejada del frente de la batalla, la acción se sitúa ahora en Londres donde Cecilia y Briony, ya adultas, enfrentadas a su familia y entre sí, son enfermeras confrontadas al miedo de los bombardeos nazis a la capital británica y a la visualización de los horrores de la guerra a través los heridos en combate, ambos temas todavía presentes en la memoria colectiva del pueblo británico.

Antes del clímax metanarrativo de la coda de *Atonement*, esta sección aborda también el tema editorial, la crítica y «el arte de la novela». Mientras Briony trabaja en un hospital rechazando estudiar en Cambridge, lee con pasión la obra *The Waves* (1931), de la afamada escritora modenista Virginia Woolf. Además, intentará sin éxito que su propia «novella», *Two Figures by a Fountain to Horizon*, sea publicada. Será rechazada por Connolly, el editor que dirige una carta a la joven exponiendo, entre otros, estos motivos:

We wonder whether it owed a little too much to the techniques of Mrs. Woolf [...]. The crystalline present moment is of course a worthy subject in itself [...]. However, such writing can become precious when there is no sense of forward movement [...]. Development is required» (McEwan 2001: 312).

El lector no tendrá acceso al contenido de esta obra *juvenalia* de Briony, pero McEwan sí avisa que gira en torno al episodio de la fuente de los Tallis. Sin menospreciar la experimentación, el editor critica «el encantamiento modernista» que subyuga a la joven como lectora y autora. En su manuscrito percibe su enfoque narcotizado por impresiones triviales, percepciones evanescentes y lánguidos procesos mentales —es decir, por el concepto del «monólogo interior»³, experimentado por Virginia Woolf y otros modernistas anglonorteamericanos—, en detrimento de las virtudes de una narrativa simple que desarrolle una línea argumental bajo la tensión y el dinamismo. Sumergidos en el conflicto bélico, Connolly insta a la prometedorá escritora a profundizar en sus emociones y sentimientos que yacen enterrados: «since artists are politically impotent, they must use this time to develop at deeper emotional levels» (2001: 315).

La carta también insinuará dos tipos de reflexiones metanarrativas de McEwan con afán posmoderno. Por un lado, sobre el éxito, el fracaso y expectativas del mercado editorial que pueden agolpar su mente de autor que persigue la fama con *Atonement* para librarse de los estigmas achacados a su prosa por la crítica literaria que le acusa de insistir en el mal, el tabú y lo macabro. ¿Encubre esta novela la

³ Según Humpfrey, es una técnica utilizada en ficción para representar el mecanismo y los contenidos de la psique humana en diferentes estadios, algunos de los cuales son inconscientes o imposibles de articular al ser anteriores a que sean formulados por el habla (citado en García Landa 1998: 351).

propia «expiación» del escritor con público e intelectuales? Por otro, desvela su faceta como crítico literario al meditar sobre la ficción modernista, en tránsito entre el realismo de la novela decimonónica y el indefinido producto artístico del mundo posmoderno. Bajo su ambigüedad narrativa, no desprecia la maestría experimental de Woolf, sino que se esfuerza por engarzar *Atonement* a su canónico nombre, como díscolo heredero que aprende de ella pero la cuestiona.

El «castigo constructivo» del editor, las dudas azotando su mente, el sufrimiento humano provocado por la guerra y el curativo paso del tiempo provocan que Briony empiece a comprender que su punto de vista —basado en el opaco prisma de un mundo clasista, imperialista y puritano, así como en el cegador influjo literario— ha distorsionado su visión del otro, Robbie. Sin embargo, el hecho que desencadenará la certeza en su error de juicio será la boda entre Paul Marshall y su prima Lola —agresor y víctima, o pareja de amantes clandestinos—, como enigma sin resolución que implica tanto la interpretación personal del lector inquisitivo como la insatisfacción de otro más cómodo. A partir de este momento, ambos caen en la trampa de «la ficción dentro la ficción» perpetrada por Briony, que sólo se descubrirá con el desenlace de la novela. Tras los terribles acontecimientos de 1935, Cecilia se distancia de su familia y vive en la capital durante la guerra. Su hermana pequeña la visitará y tendrá que enfrentarse a la sorpresiva presencia de Robbie que está con ella al disponer de un permiso con respecto a sus obligaciones en el frente. Los amantes se niegan a perdonar a Briony quien, no obstante, les promete iniciar el procedimiento legal necesario para exonerar al soldado de los cargos imputados, aunque Paul nunca podrá ser acusado formalmente de violación al haberse convertido en el marido de Lola.

LA CODA NARRATIVA

La bomba metanarrativa explota en el epílogo de *Atonement*. Se descubre que la escritora de toda la obra es Briony, incluida la parte focalizada en Robbie como soldado, al haber mentido y adulterado la historia para acomodar los hechos reales a sus propósitos literarios. Dentro del universo inventado en esta obra, los capítulos anteriores son ficticios. Aunque Cecilia y Robbie son reunidos en la «novela dentro de la novela» escrita por Briony en la tercera parte, nunca volvieron a encontrarse en

«la realidad». Como ya ha sido mencionado, Robbie murió debido a sus heridas antes de la evacuación de Dunkerque, mientras que también Cecilia fallece ese mismo año como consecuencia de una bomba nazi que destruyó los conductos de gas y agua del metro londinense. Aunque su experiencia como enfermera y la boda de su prima sí ocurrieron, Briony nunca visitó a su hermana pese a la cercanía física, ni habló con Robbie persiguiendo reconciliarse con ambos. El realismo clásico es demolido por esta coda posmoderna, distorsionando la percepción del lector con respecto al conjunto de *Atonement*. Supone, además, una revisión del *Bildungsroman* de Briony, quien se quita la máscara y se posiciona como autora de su autobiografía y de una realidad ficcionalizada que nunca fue vivida por su hermana y su amante. La voz de la joven terrorista como narradora deja paso a la confesión de una aclamada novelista de setenta y siete años, ya desahuciada, que crea un nivel adicional de ficción dentro de esta «muñeca rusa» en la que Ian McEwan es el maestro de ceremonias. El lector comprenderá que hay un relato dentro de la obra, en consonancia con la inquietud teórica de este autor por la forma de la novela, mediante la sofisticada técnica narrativa de *mise en abyme*, descrita por Albers y Caeners como la historia de amor consumado entre Robbie y Cecilia como artefacto literario, tal y como se descubre en el último capítulo el cual transforma lo que anteriormente el lector consideraba como la narrativa diegética en mera ficción dentro del conjunto metanarrativo de la obra (2009: 711-12).

La expiación de la protagonista, que culminará mediante dicha estrategia postmoderna, comenzó anteriormente al comprender su error de juicio y al aceptar las responsabilidades de su artificio infantil, como explosivo que atentó contra la vida de sus seres queridos. El mensaje del término religioso del título de la obra, *expiación*, se interpreta en este final como catarsis y reconciliación de una *novelista terrorista* que pide perdón y la exculpación, otorgando a Robbie y Cecilia la inmortalidad mediante su imaginación que tanto daño les hizo en el pasado, la cual está ahora simbólicamente al servicio de la reparación del error a través de la ficción, ya que por vías legales sólo se puede dilatar y descartar una acusación contra Paul. Briony se justifica con vehemencia explicando que, como escritora, cambió los acontecimientos verídicos de su vida para reunir a su hermana con su amante en su obra, porque, de lo contrario, hubiera sido desolador ofrecer un desenlace tan trágico al lector, privándole de cualquier atisbo de esperanza y satisfacción:

How could that constitute an ending? What sense or hope or satisfaction could a reader draw from such an account? Who could 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? I couldn't do it to them (McEwan 2001: 371).

De este modo, Briony también reflexiona sobre la tradicional forma tríplica de la novela —inicio, desarrollo y resolución—, descartando un final abierto y legitimando sus actos literarios ante el receptor de su obra, cuya aceptación McEwan también necesita como escritor en busca de la fama literaria. En definitiva, el loable pero tardío proceso de redención, que no podrá ser alcanzado en vida de la narradora por causa de la muerte violenta de Cecilia y Robbie, sólo cristalizará en la literatura para que sus protagonistas sean felices. Albers y Caeners hallan que esta coda cumple con el ferviente deseo de su creadora de convertirles en mitos (2009: 712). Igualmente, una aureola ética le confiere a Briony la capacidad de saber que conserva su autoridad como escritora, pero asumiendo responsabilidades morales. Se revela así contra el fallecimiento de sus seres queridos, alumbrando el paradigma del amor entre estas dos personas «de carne y hueso en su vida» como personajes trágicos de ficción dentro del universo narrativo del propio McEwan, quien maneja a una Briony niña, adulta y anciana como marioneta. Al delatarse a sí misma cuando confiesa que contó «mentiras» y que embelleció su relato, destierra la condición de «realidad» en la novela, tradicional esfuerzo mimético perseguido por el escritor realista y sus sucesores. Al no poder corregir tangiblemente las atrocidades literarias cometidas en el pasado, sólo le queda imaginar cómo habría sido el reencuentro entre Robbie y Cecilia:

But what *really* happened? The answer is simple: the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love» (McEwan 2001: 371).

Este colofón metanarrativo es, por lo tanto, el golpe de gracia de Briony para lograr efectos purificadores y terapéuticos de serenidad narrativa con la única pretensión del recuerdo en la memoria y del tributo a las víctimas caídas: «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» (McEwan 2001: 372). A pesar de la expiación de *la terrorista*, su poder endiosado como novelista persiste. Todavía ejerce una autoridad sobrehumana al someter la ficción a su propia conveniencia para liberar a los amantes de la muerte, arquetipos del amor romántico homenajeados por la literatura. A través de Briony, narradora y escritora, McEwan lanza preguntas sobre el arte de la novela vinculando la dimensión ética y moral del término expiación con el acto de escritura y el poder creador de la autora, equipándola con Dios:

How can a novelist achieve atonement, when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists (2001: 371).

Además, el final de la obra brinda un sabor amargo: la ambigüedad moral, lo absurdo del mundo y la injusticia en la sociedad con la connivencia de las estructuras del Estado, la familia y la Iglesia, aún de fuerte arraigo patriarcal en el mundo contemporáneo. Lord y Lady Marshall, violador tanto él como ella, alcanzan el respeto de la élite aristocrática y el mundo empresarial, convertidos en una familia adinerada que goza de impunidad frente a la ley y los hombres, contra lo cual ni siquiera una escritora famosa como Briony Tallis puede combatir. Esta ideología clasista e sexista sale victoriosa en «London 1999», sugiriendo que la hipocresía, la mentira y las desigualdades, fruto de las jerarquías sociales, persisten en la actualidad, lo cual atrae tanto a lectores que identifican sus propias vivencias con *Atonement*, como a críticos que exploran esta obra para detectar mensajes filosóficos que expresen el pesimismo de McEwan rozando la fatalidad naturalista. Si bien los errores de juicios son reparados, al menos a través de la ficción, el lector no deja de sentirse «engañado» por la narradora y cambia su percepción de la novela. Su involucración emocional le obliga a participar activamente al tener que reinterpretar, quizá releer, *Atonement* en su conjunto, en una especie de diálogo dentro del libro que Dyer califica como «libro que posteriormente contiene una crítica de las primeras páginas del mismo» (2001).

EL CANON LITERARIO, EL MERCADO EDITORIAL Y EL PÚBLICO

Además de la telepatía que Ian McEwan consigue entre público, crítica y novela, se intuye que Reino Unido, como otros países, se encuentra *en busca y captura* del canon de la nueva narrativa occidental en el siglo XXI. Para ello pone en funcionamiento una potente maquinaria de ingeniería compuesta por diversos engranajes hacia la construcción de la inmortalidad de *Atonement*. Entre ellos, destacan los premios literarios, los medios de comunicación, las universidades, las editoriales, la crítica y cine. El poder económico de Estados Unidos conlleva su supremacía en el ámbito cultural con expansión radial al resto del mundo. Influida por su antiguo colonizador mediante los lazos del idioma común, así como modelos imperantes ayer y hoy en el arte y la literatura, las novelas británicas son tanto exportadas a este gigante, como traducidas, comercializadas y accesibles en cualquier librería, biblioteca o aeropuerto del planeta, bombardeando así los gustos del lector internacional con temas y formas de ficción típicamente anglosajonas. La editorial Vintage publica *Atonement* en su profética colección «Vintage Future Classics», cimentando su potente candidatura al canon narrativo del mañana. Esta novela joven de 2001 es, asimismo, objeto de interés y escrutinio por parte de la crítica literaria de muchos países con la divulgación de ensayos académicos y la publicación de libros enteros dedicados a interpretar esta obra. También está ya presente en centros de educación secundaria y superior dentro y fuera del Reino Unido. Incluso, es analizada por la colección «York Notes Advanced», comercializada por la editorial Pearson Education, para ayudar a estudiantes de institutos a preparar exámenes de acceso a la universidad, como los *A-levels*, y para instruir a estudiantes de educación superior en cursos de literatura angloamericana que estudien al escritor Ian McEwan en sus temarios regulados institucionalmente.

Hasta finales de 2009, *Atonement* ha vendido más de cuatro millones de copias por todo el mundo ([Impastato 2009: 14](#)), por lo que merece la denominación de *best-seller* internacional. Para añadir a este incuestionable estatus de superventas el beneplácito del mundo de las letras, ha sido finalista de prestigiosos premios —The Booker Prize (2001) y el Premio Príncipe de Asturias (2009)—, así como ganador de otros, como The W. H. Smith Literary Award (2002), The National Book Critics' Circle Fiction Award (2003), The L. A. Times Prize for Fiction (2003) o The Santiago Prize for the European Novel (2004). Pero, sobre todo, destaca la abrumadora aclamación

mediática y el desmesurado interés periodístico por esta obra literaria de McEwan, lo que incita al gran público a su lectura. En la contraportada y páginas interiores de la edición de Vintage se exhiben nada menos que trece citas de elogios de periódicos de primera línea en el ámbito angloamericano: *Sunday Times*, *Financial Times*, *The Observer*, *Sunday Herald* o *The Independent*, entre otros. Consultando numerosas listas de «clásicos de la literatura moderna y de siempre», destaca cómo *The Times* califica a *Atonement* como el noveno libro más importante de la década de 2000-2010 (2009). Asimismo, contará con el apoyo de *The Telegraph* y *The Guardian*, además del positivo veredicto de los críticos Grossman y Lacayo en *Time Entertainment*, que concluyen que es uno de los cien mejores desde 1923 (2005). Incluso en *The Observer*, Behr otorgará a esta novela el puesto noventa y siete entre las más sobresalientes obras de ficción de todos los tiempos, definiéndola como «clásico contemporáneo con una convincente y embrujadora narrativa» (2005). Su presencia en dichas listas, su éxito comercial de difusión nacional e internacional, así como la complicidad periodística con esta obra, delatan una promoción propagandística orquestada por el mercado editorial para obtener la rentabilidad económica deseada por la industria del *best-seller*, a la vez que el prestigio literario para su autor que le permitirá abrir las puertas de universidades y recibir la bienvenida de la crítica, lo cual se materializa en nuevas publicaciones y análisis académico que divulguen las ideas de «valor y mérito» inherentes a *Atonement*, las cuales son determinantes en su *candidatura* al canon narrativo.

Este vasto conglomerado de intereses económicos y de exaltación de su calidad artística implica que esta novela se aproxima a la tradición de los clásicos de la narrativa, más allá de la evidente intencionalidad de Ian McEwan y de numerosas referencias textuales. Este autor no sólo acude a las ya mencionadas en este trabajo, sino que no escatimará esfuerzos en atar lazos intertextuales, aunque sólo sea de forma superficial, con otros hitos narrativos desde el siglo XVI con *Twelfth Night*, *Macbeth* y *Hamlet* de William Shakespeare, o posteriormente *Paradise Lost* de John Milton y *Clarissa* de Samuel Richardson, hasta épocas más contemporáneas de la mano de *Lolita* de Nabokov, con la caracterización del personaje de la prima de Briony. Éstas condicionarán al público para que afirme que, gracias a *Atonement*, está accediendo a una lectura de calidad ligada a grandes literatos —y por tanto, predestinada a ser también canónica—, así como a un relato con posibles

reminiscencias de su propia experiencia vital y sentimientos: amor, odio, guerra, familia, injusticia, culpa y perdón.

Inciendo en su notoriedad como superventas, se produjo en 2007 la película de título homónimo que supuso un gran éxito internacional. Fue dirigida por Joe Wright con importantes estrellas emergentes y consagradas del cine británico y hollywoodiense: James McAvoy, Keira Knightley, Saoirse Ronan y Vanessa Redgrave. Hasta 2011 se ha alcanzado una recaudación de 129 millones de dólares con un presupuesto de 30 millones ([Box Office Mojo 2011](#)). También ha logrado significativos premios cinematográficos en ambos lados del Atlántico, como el BAFTA a la «Mejor Película» en 2007 y el Globo de Oro al «Mejor Drama» en 2008. No es casual en el tesón de McEwan por vincularse a la fama del canon literario que Wright, como cineasta, antes llevara a la pantalla indiscutibles clásicos de la literatura, como *Pride and Prejudice* (1813) de Jane Austen, escritora del gusto atemporal de público y crítica. Mientras que la novela del escritor británico insiste en lo metanarrativo y lo ético, su adaptación cinematográfica es un buen melodrama que explota el potencial romántico del libro, como la irreal y sentimental escena del encuentro de los dos amantes en una costa europea de acantilados. El cine hollywoodiense ha fomentado las ventas del libro e incrementado su reputación internacional, pero es más dudosa su influencia para acentuar el reconocimiento de la calidad narrativa de la novela.

CONCLUSIÓN

Briony consigue en *Atonement* el estatus de personaje y de narradora, tanto criminal como encantadora, abandonada por McEwan en insondables enigmas sobre lo moral y lo estético, la falta de interpretación objetiva de la realidad y la devastadora intromisión de un punto de vista cerril. Confundiendo vida y ficción, será autora-terrorista con ínfulas de heroína que cometa un error de juicio con fatales consecuencias para los mártires sin voz de la novela: su hermana y su pretendiente. Antes de su muerte, esta «escritora novelada» intentará utilizar la literatura para expiar su culpa, embellecer el drama y corregir el daño provocado por su *acto delictivo*. Evolucionará desde la imaginación excesiva, el puritanismo interiorizado y la ignorancia infantil, pasando por el horror bélico, la tragedia familiar, las dudas, la soledad y la amoralidad hasta la empatía, compasión, solidaridad y reconciliación

bajo la complicidad del lector que puede «perdonar» su terrorismo al acabar con los dos amantes de ficción, así como sus mentiras en calidad de autora. Detrás de Briony se esconde la manipulación de McEwan, con intereses lucrativos y de gloria literaria.

Este escritor intenta, *con premeditación, nocturnidad y alevosía*, ser *beatificado* en vida en el *panteón* de canónicos autores británicos, junto a todos los que participan sin su autorización en el proceso de construcción, derrumbamiento y reconstrucción de *Atonement*, que suma el respetado realismo decimonónico, resta la experimentación modernista y multiplica los disparos posmodernos y metanarrativos del desenlace con sangriento impacto de retorno hacia la prosa convencional que les precede. Para que los gustos populares de lectura enraizados en Reino Unido, su tradición literaria y las teorías sobre el arte de la novela pervivan, McEwan conjuga todos estos aspectos en su obra y los transplanta al siglo XXI. No es su intención rescatar a los clásicos de ficción, la memoria e imaginario de un pueblo para recrearse en la nostalgia de mejores tiempos pretéritos, sino para legitimar que *Atonement* deleita e instruye al público de hoy, equiparando esta ficción con otras que pueblan las listas de «mejores novelas de todos los tiempos», confeccionadas por periodistas, lectores y académicos. Con el respaldo de prestigiosos premios, los medios de comunicación, críticos literarios, universidades y cineastas de fama internacional, el libro de Ian McEwan es ya un superventas y objeto cultural con una firme candidatura al canon de la narrativa occidental del futuro. Pero sólo el tiempo adjudicará o arrebatará esta codiciada *estatuilla* del olimpo de los clásicos literarios, dependiendo de cómo décadas venideras valoren este *trío de ases* de su apuesta en prosa —las nociones de «tradición», «*best-seller*» y «posmodernidad»—, como criterios de selección o de exclusión que sentencien si *Atonement* pertenece a este selecto grupo o sólo conserva el premio de gran libro comercial de la actualidad. En cualquier caso, McEwan realiza un recorrido en su obra por las líneas maestras del canon literario de ayer y hoy en el ámbito anglonorteamericano, con proyección al mañana y considerando como positivas el concepto de Harold Bloom de «influencias literarias» del pasado que, en contraposición, sí asedian otros autores que intentan desmarcarse de sus predecesores.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- S. ALBERS y T. CAENERS (2009), «The Poetics and Aesthetics of Ian Mc Ewan's *Atonement*», *English Studies*, 90.6, pp. 707-720.
- J. AUSTEN (1818), *Northanger Abbey*, London, Penguin, 2006.
- R. BEHR (2005), [«The Best Novels Ever \(version 1.2\)»](#), *The Observer Blog-Guardian Unlimited*, 11 de mayo.
- H. BLOOM (1994), *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*, trad. D. Alou, Barcelona, Anagrama.
- BOX OFFICE MOJO (2011), [«Atonement»](#), 31 marzo de 2011.
- G. DYER (2001), [«Who's afraid of influence?»](#), *The Guardian*, 22 de septiembre.
- B. FINNEY (2004), [«Briony's Stand against Oblivion: Ian McEwan's Atonement»](#), *Journal of Modern Literature*, 27.3, pp. 68-82.
- J.A. GARCÍA LANDA (1998), *Acción, relato, discurso: Estructura de la ficción y la narrativa*, Salamanca, Universidad.
- L. GROSSMAN y R. LACAYO (2005), [«All Time 100 Novels»](#), *Time Entertainment*, 16 de octubre.
- D. IMPASTATO (2009), [«Secular Sabbath: Unbelief in Ian McEwan's fiction»](#), *Commonweil Magazine*, 136.18, pp. 14-19.
- F. KERMODE (2001), [«Point of View»](#), *London Review of Books*, 23, 19.
- I. McEWAN (2001), *Atonement*, London, Vintage.
- THE TIMES / THE SUNDAY TIMES (2009), [«The 100 Best Books of the Decade»](#), 14 de noviembre.
- J. WRIGHT, dir. (2007), *Atonement*, Universal Pictures, Película-DVD.