

Expiació de Ian McEwan

Dissabte 28 de gener de 2017

10:30h



Ian McEwan és nascut a Aldershot , Anglaterra, el 21 de juny de 1948.

Va estudiar a la Universitat de Sussex i va fer un Màster en Literatura Anglesa a la Universitat de East Anglia.

Escriptor, guionista, novel·lista, dramaturg i productor de cinema.

Guanyador de diversos premis , com ara el Premi Booker (1998) per la seva novel·la *Amsterdam*.

Bibliografia

Novel·les

- *El jardí de cemento* (*The Cement Garden*, 1978), trad. de Antonio-Prometeo Moya, publicada por Tusquets en 1982.
- *El placer del viajero* (*The Comfort of Strangers*, 1981), trad. de Benito Gómez Ibáñez, publicada por Anagrama en 1991.
- *Niños en el tiempo* (*The Child in Time*, 1987), trad. de Javier Fernández de Castro, publicada por Anagrama en 1989.
- *El inocente* (*The Innocent*, 1990), trad. de Maribel de Juan Guyatt, publicada por Anagrama en 1995.
- *Los perros negros* (*Black Dogs*, 1992), trad. de Maribel de Juan Guyatt, publicada por Anagrama en 1993.
- *Amor perdurable* (*Enduring Love*, 1997), trad. de Carles Urritz y Carme Geronès, publicada por Destino en 1998, y trad. de Benito Gómez Ibáñez para Anagrama en 2000.
- *Ámsterdam* (*Amsterdam*, 1998), trad. de Mercè Costa Clos, publicada por Anagrama en 1999. Premio Booker.
- *Expiación* (*Atonement*, 2001), trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, publicada por Anagrama en 2002.²
- *Sábado* (*Saturday*, 2005), trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, publicada por Anagrama en 2008.
- *Chesil Beach* (*On Chesil Beach*, 2007), trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, publicada por Anagrama en 2009.
- *Solar* (*Solar*, 2010), trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, publicada por Anagrama en marzo de 2011.
- *Operación Dulce* (*Sweet tooth*, 2012), trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, publicada por Anagrama en octubre de 2013.
- *La Ley del menor* (*The Children Act*, 2014 Jonathan Cape), trad. de Jaime Zulaika Goicoechea, publicada por Anagrama en 2015

Ian McEwan

“El escritor moderno se mira al espejo durante demasiado tiempo”

En el mes de octubre Ian McEwan recala en Barcelona para presentar su última novela, *Expiación* (Anagrama), que ha situado, según la crítica, “a la narrativa británica en el siglo XXI”. Sin embargo, McEwan está otra vez al pie de la montaña, tratando de desprenderse de esa obra y hacerle sitio a la próxima. Sufre con discreción británica el pecado del éxito y una popularidad impensable para una hazaña literaria. Travestido en una escritora de setenta y siete años, en *Expiación* McEwan pudo por fin volver a las casas de campo y las historias trágicas de amor de la novela del siglo XIX, explorar los caminos sinuosos de la conciencia e investigar el poder a veces destructivo de la ficción con la autoconciencia del siglo XX, y reunir toda la experiencia y la destreza ganadas para la novela en más de doscientos años, con la libertad desprejuiciada del siglo XXI. De su última novela, del experimentalismo y de los riesgos que sufre el escritor de perderse a sí mismo por la promoción y del desafío de empezar de cero una nueva obra tras un gran éxito habla McEwan en esta conversación con Graciela Speranza, reportera de Clarín y profesora de la Universidad de Buenos Aires

GRACIELA SPERANZA | 10/10/2002 | EL CULTURAL

En el tono reposado pero vital de la voz se intuye cierto optimismo o, al menos, cierta resistencia a las quejas estertóreas de los apocalípticos. Confía todavía en que la novela puede reportarnos una inmersión saludable en las vidas ajenas y el lector, agradecido, lo acompaña de un siglo a otro. No le asusta el eclecticismo. Por eso quizás, antes de empezar a conversar, dice que le gusta la vista desde su nueva casa en Fitzrovia. Después de muchos años en Oxford, acaba de mudarse a Londres y “la mezcla de arquitectura georgiana y futurismo sesentista de la Torre del Correo” parece un buen epílogo para su viaje novelístico. “Le gustará este detalle”, dice después, con ironía cómplice, “Virginia Woolf vivió aquí, precisamente, en la casa de al lado”.

Novelistas diletantes

-*Expiación* fue celebrada como un gran acontecimiento literario por críticos y escritores muy dispares, desde John Updike a Frank Kermode, y por muchísimos lectores. ¿Qué significa para usted ese reconocimiento? Pensé en un comentario de Briony, la protagonista de la novela, en los comienzos adolescentes de su carrera de escritora: “No todo el reconocimiento ayuda”.

-Me sorprende que se haya detenido en esa línea. Es cierto que hay algo personal en esa intuición juvenil de Briony. Por supuesto que me halagan los comentarios elogiosos de escritores y críticos que admiro como John Updike o Frank Kermode y también me estimula el entusiasmo de los lectores. Pero todo tiene sus tiempos. Cuando un libro mío acaba de aparecer es como si una parte de mí todavía lo estuviera escribiendo, corrigiendo, tratando de encontrarle mejores soluciones. Pero llega un momento en que tiene que empezar un proceso en el cual la mente se aclara y se prepara para algo nuevo. No puedo pensar en algo nuevo si el libro anterior todavía está vibrando. Los novelistas somos bastante diletantes. Nos obsesionamos con algo durante dos, tres o diez años, y después lo abandonamos como quien abandona una casa con goteras. Es por eso que, a veces, hablar sobre uno mismo, volver una y otra vez sobre los propios procesos, puede convertirse en un impedimento para

empezar de nuevo. La vida del escritor contemporáneo es bastante inhibitoria en ese sentido. Nunca antes los escritores habían hablado tanto sobre sí mismos o sobre lo que acaban de escribir.

Terroríficas perspectivas

-Hay una cierta violencia en pedirle a un escritor que vuelva a hablar sobre aquello que eligió decir de otra manera. ¿Es eso?

-Precisamente. Porque si hay algo deliberadamente oscuro en lo que un escritor escribe, ¿cuál es el sentido de explicarlo? En mi caso, no hay ninguna oscuridad deliberada, pero a veces pienso que el escritor moderno se mira al espejo durante demasiado tiempo. Si me invitan a un Festival de Literatura en Reikjavik, digamos, la idea de ir a un lugar desconocido me entusiasma enseguida, pero después me imagino tomando el avión de vuelta a casa, después de haber pasado tres días en un lugar extraordinario, sin haber salido del *lobby* del hotel, hablando sobre mí mismo, y la perspectiva me parece terrorífica.

-Supongo que, a pesar de todos los esfuerzos de la teoría del texto, no nos resignamos a prescindir del escritor, antes y después del libro.

-Seguimos pensando que si corremos un poco el telón podremos llegar a lo real... Hundir las manos en el alma del escritor y encontrar su glándula pineal o algo así...

-A la vida del escritor moderno también se han agregado los premios y las polémicas sobre los premios. *Amsterdam*, su novela anterior, ganó el premio Booker en 1998, aunque la mayoría de los críticos consideran que *Expiación* es muy superior. Algunos, más insidiosos, sugieren que *Expiación* es una especie de expiación por las inconsistencias de la novela premiada. ¿El Booker lo impulsó aun desafío narrativo mayor?

-Hay algo muy azaroso en los premios. *Amsterdam* podría no haber ganado el Booker y *Expiación* podría haberlo ganado, con otro jurado, otro año. Por supuesto que los premios son muy provechosos para la publicidad de los libros, pero la literatura tiene poco que ver con eso. Los premios, los cheques, los aplausos son muy estimulantes, pero llega el momento en que volvemos a casa y pensamos que lo único que cuenta es poder escribir otra novela, mejor que la anterior. Ahora, precisamente, estoy otra vez al pie de la montaña. Nada de lo que escribí hasta ahora me reconforta demasiado en el momento en que me pregunto cómo volver a empezar. La próxima novela es la única medida de nuestras posibilidades. No se aprende a escribir novelas, sólo se aprende a escribir la novela que uno está escribiendo. Sólo a mitad de camino, empiezo a creer que aprendí el lenguaje de una novela, su método, su tono; me vuelvo un experto en esa novela pero no en la siguiente. Siempre hay que empezar de nuevo.

- “Entrar en una mente y mostrar cómo opera, o cómo es operada, hacerlo dentro de un diseño simétrico: eso podría ser una victoria artística.” Eso dice la escritora de su novela. ¿Es su ambición también?

-Supongo que allí estoy desafiando, a través de Briony, una presunción del modernismo, de los estudios culturales y de la teoría literaria, respecto del lenguaje. No es lo único que podríamos decir sobre el lenguaje pero es algo sobre lo que quise detenerme. Se insistió muchísimo en la desconfianza en el lenguaje, pensando en el lenguaje

como un arma de la deberíamos sospechar continuamente por su insuficiencia, sus engaños, sus abismos. Eso tiene su cuota de verdad, pero implica ignorar otra verdad muy simple. Hemos encontrado en el lenguaje un medio extraordinario que nos permite transmitir pensamientos y sentimientos de una mente a otra con sólo soplar aire por un tejido de la garganta. ¿No es una especie de milagro? Esa es la cuestión más amplia. La novela ha desarrollado, en dos o tres siglos, métodos asombrosos de caracterización psicológica, por ejemplo, que nos permiten adentrarnos en los estados mentales de otros seres que ni siquiera existen. Creo que no hay otro arte que pueda hacerlo de modo tan eficaz. La novela puede acompañar los ritmos del pensamiento porque es una forma que se extiende en el tiempo, a diferencia de la forma congelada de la pintura. El modernismo puso en cuestión esta capacidad maravillosa del lenguaje que los escritores del XIX habían dado por sentada, pero creo que si olvidamos esa cualidad sensitiva del lenguaje para proyectar pensamientos y sentimientos de una mente a otra, y los modos en que la novela, mucho más que otras formas estéticas, ha perfeccionado esa capacidad, corremos el riesgo de tirar al bebé con el agua de la bañera.

-¿Si no recupera cierta confianza en el lenguaje, la novela corre el riesgo de agotarse, quiere decir? -O de entregarse a un experimentalismo formal, muy árido y muy seco, que por supuesto tiene su mérito, pero que es ajeno, en alguna medida, a algo para mí esencial en la novela, la exploración de la naturaleza humana. Tengo esa perspectiva humanista de la ficción. El viaje de Briony, desde el primer borrador de *Expiación* al último, es un viaje circular. Empieza con el relato de lo que ha visto en la fuente del parque en una versión modernista y llega a una fusión con una forma narrativa del siglo XIX, pero con la autoconciencia de una forma narrativa del siglo XX o el siglo XXI, al mismo tiempo. Esas perspectivas no tienen por qué excluirse.

Un viaje circular

-Ese viaje circular parece ser también el suyo. Dijo alguna vez que escribió sus primeros libros bajo el influjo de algunos escritores norteamericanos -Philip Roth, Burroughs- tratando de provocar cierto impacto en la plácida tradición británica. Y aunque esa tradición siempre estuvo presente en su obra, quizás vuelve ahora con una relectura más distanciada y más honda.

-Es natural que uno quiera sorprender a los veinte años, pero si pasados los cincuenta sólo quiere impresionar, se vuelve un poco patético. La tradición inglesa está presente desde mis primeros libros, pero es cierto que en los orígenes de esta novela hay ciertas reflexiones sobre un *locus* muy importante en la novela inglesa, la casa de campo, capital en las novelas de Jane Austen, y también la idea de probar si la novela puede todavía contar una historia de amor trágico, un tema tan caro a los grandes maestros del siglo XIX, sin ninguna concesión al relato sentimental, reflexionando a la vez sobre el proceso mismo de la narración.

-Jane Austen, pero también Virginia Woolf o Elizabeth Bowen inspiran a esa escritora a la que usted le da voz en la novela.¿Qué aprendió de las escritoras?

-Creo que la novela es una forma muy femenina. Es el reino de las emociones, de la sintonía sutil de la inteligencia emocional, y creo que las mujeres son mucho más hábiles en eso. Si hay algo que aprendí de las escritoras es probablemente lo mismo que aprendí de las mujeres en general: cómo hablar de los sentimientos. Simular ser una

novelista de 77 años fue una experiencia muy liberadora para mí. Significó la posibilidad de dejar de ser yo mismo. En la piel de esa escritora nacida en los 20, pude describir puestas de sol, árboles en un paisaje, que yo mismo nunca habría descrito.

-Hay una pasión por los secretos en la novela, también heredera de esa tradición femenina. Dijo alguna vez que la ficción es una especie de chismorre de alto nivel.

-Reflexionar sobre los comportamientos de los que nos rodean es uno de los grandes placeres de la vida social. No sé en español, pero en inglés la palabra “chisme” es un poco despectiva. Deberíamos encontrar otra palabra que diera cuenta de toda esa conversación sobre otra gente, sobre qué dijeron, cómo se comportaron, si actuaron bien o actuaron mal. Creo que hay allí una especie de argamasa central de la vida social y personal. Las novelas se ocupan de eso todo el tiempo. Las novelas de George Eliot, por ejemplo, no son más que eso en algún sentido, chismes, sólo que reunidos por un genio que sabe cómo exponer el alma humana.

-Los comienzos de sus novelas son muy poderosos. Actúan como una bomba con cierto poder residual, que sigue funcionando a medida que avanzamos. ¿Son la puesta en marcha de toda la maquinaria?

-Me lleva mucho tiempo empezar a escribir una novela. Me gustan los comienzos claros que funcionan como una verdadera puerta de entrada a la narración.

-Cuesta imaginar cómo se le ocurrió esa escena frente a la fuente, increíblemente peculiar, con la que se abre el segundo capítulo de *Expiación*. Cuesta imaginar cómo funciona su imaginación.

-Yo tampoco lo sé en realidad, porque cuando escribí esa escena, que fue lo primero que escribí, no sabía sobre qué trataría la novela. Empecé con esa chica que entra a una habitación de una casa de campo con un ramo de flores buscando un florero, que trata de evitar al muchacho que está en el jardín, pero al mismo tiempo quiere hablar con él. Unas 600 palabras. Luego pensé en llevarla hasta la fuente para ver qué sucedía. Por unos meses no escribí nada más. Después decidí que esa chica tendría una hermana menor y escribí un capítulo en que esta hermana montaba una obrita de tea-tro en la casa de campo. Cuando terminé ese capítulo supe que Briony no sólo sería la protagonista sino la autora del capítulo siguiente. Sólo entonces puede empezar en realidad. Pero todo eso me llevó mucho tiempo y mucha reescritura.

La columna vertebral del relato

- Briony, de hecho, le da una trama a esa escena confusa, sin trama, que ve por la ventana, con consecuencias trágicas... La novela, en ese sentido, es una crítica a la centralidad de la trama y, al mismo tiempo, una defensa de la trama, una cuestión que la teoría de la novela ha debatido bastante en el último siglo. ¿Cuál es su posición?

-Mi propia perspectiva aparece en la carta que el crítico Cyril Connolly le escribe a Briony. Connolly le señala que a su novela le falta la columna vertebral de la narración. Y es que frente a los grandes escritores modernistas, hacía falta un poco más de coraje para aceptar ese deseo infantil de que nos cuenten una historia. La novela como género, a diferencia de la poesía que puede captar un momento, es una forma extendida, que se despliega en el tiempo. Las novelas largas, sin un desarrollo en el tiempo, las más bellas incluso, pueden resultar muy artificiales, congeladas. Necesitamos la textura y el estímulo de algo que se despliega, pero creo que el modernismo nos llevó a avergonzarnos de ese deseo. En *Expiación* no sólo me interesaba ofrecer una historia sino reflexionar sobre

nuestra necesidad de encontrarle una trama a la experiencia vivida. De cualquier modo, quienes lean la novela buscando conocer el destino final de los amantes, se sentirán defraudados.

-La novela es también un relato de la II Guerra Mundial, sorprendentemente directo si se piensa en los enfoques oblicuos de mucha de la narrativa inglesa contemporánea. Los detalles son muy vívidos, documentados, pero son producto de la invención.

-Investigué bastante en el Museo de la Guerra de Londres, sobre todo leí cartas de soldados para encontrar el sabor emocional del relato. Pero una vez que encontré algunos detalles, pude inventar otros; los detalles documentados alentaron la imaginación. Al mismo tiempo, leyendo esas cartas, descubrí que el único modo de acercarse a un grado tal de violencia y un sufrimiento tan extremo, era a través de frases muy simples. Las subordinadas no concuerdan con el drama del campo de batalla. La frase laberíntica de la primera parte del relato de Briony ya no era apropiada. En ese punto, creo, la referencia a Hemingway es ineludible. él nos mostró el poder del lenguaje directo y sencillo. El tema es indisoluble del estilo.

-El modernismo también nos ha hecho desconfiar del realismo.

-Es cierto y por eso creo que en determinados momentos, sin ingenuidad, claro, tenemos que olvidar el modernismo. Sólo hay buenas y malas novelas. Estamos en la cresta de tradiciones enormes, riquísimas, en muchas lenguas, a las que podemos acceder gracias a los traductores. Tendríamos que poder recurrir a todas esas fuentes. Creo que es ése el caso de Briony, o el mío, a través de Briony: una especie de eclecticismo audaz, que nos permita recurrir a lo que necesitamos sin caer presos de ideologías, mandatos estéticos o manifiestos. Tenemos que poder elegir la lengua que se adecúe a las necesidades del relato.

Franzen, Borges, Kafka

-¿Qué otra literatura cree que hace ese uso ecléctico de la tradición? ¿Qué lee con interés hoy? ¿Leyó *Las correcciones* de Franzen?

-Debo ser de los pocos que no la han leído todavía, pero ya tengo mi ejemplar. Muchos lectores en cuya opinión confío me recomendaron calurosamente la novela de Franzen. Ahora estoy leyendo *The Language Instinct*, un libro extraordinario del lingüista norteamericano Steven Pinker. Leo bastantes libros de ciencia. Y también releo con frecuencia a algunos escritores que fueron muy importantes para mí. Usted mencionó a Roth, Burroughs, Bellow. Pero hay dos escritores que fueron esenciales en mis comienzos. Uno es Kafka y el otro es Borges. Cuando leí *Ficciones* en los 70, escribí "Geometría sólida", un cuento que no podría haber escrito sin la lectura de Borges. Por supuesto que hay mucho allí que a Borges le hubiese parecido irrelevante y lamentable.

-Una última pregunta, casi obligatoria. ¿Escribir tiene algo de expiación para usted?

-No, creo que no, en absoluto. Escribir es una fuente de alegría para mí. Por supuesto que no lo es durante la agonía de los comienzos, pero una vez que sé qué es lo que estoy haciendo, el placer es inmenso. Nunca se sabe

qué le sucederá al lector, pero creo que escribir algo que me dé placer, es la única garantía de darle algún placer a alguien.

Ian McEwan (Aldershot, 1948) forma con Martin Amis, Julian Barnes y Kazuo Ishiguro la llamada Armada Invencible de la narrativa europea actual. Y de él dicen que, si no es el más famoso, sí es el mejor. Su padre era sargento mayor del ejército, así que de niño vivió en Singapur y Trípoli. Dejó los estudios y viajó a Grecia, donde trabajó como barrendero. Autor de obras como *Primer amor*, *últimos ritos* (1975), *Niños en el tiempo* (1987); *El inocente* (1990); *Perros negros* (1992) o *Amor perdurable* (1998), en 2000 obtuvo el premio Booker por *Amsterdam*.