

DEFENSA DE LA NOVELA*

**Ian McEwan, Arturo Fontaine
y David Gallagher**

Estas páginas recogen el encuentro con Ian McEwan que tuvo lugar en el Centro de Estudios Públicos el 8 de septiembre de 2009. En la entrevista, a cargo de Arturo Fontaine y David Gallagher, y luego en la conversación con el público, el distinguido escritor inglés se explayó sobre una variedad de temas y abordó significativos aspectos de la creación literaria. Entregó su parecer sobre la relación entre ficción, realidad e ideas, y sobre la dimensión moral en las obras de ficción. Se

* La entrevista fue transcrita y traducida al castellano por Alberto Ide; Jaime Collyer, por su parte, tradujo el fragmento que Ian McEwan leyó de su próxima novela. La edición fue realizada por *Estudios Públicos*.

IAN MCEWAN. Nació en Aldershot (Inglaterra) en 1948. Estudió literatura inglesa en la Universidad de Sussex y obtuvo un Master en literatura en la Universidad de East Anglia. Su primera colección de cuentos breves *Primer amor, últimos ritos* recibió el prestigioso premio Somerset Maugham en 1976. Autor de las novelas *Amsterdam* (premio Man Booker 1998); *Expiación* (premios WH Smith y National Book Critics' Circle), que luego fue llevada al cine; *Sábado* (premio James Tait Black Memorial 2006), y *Chesil Beach*, nombrada Galaxy Book en los British Book Awards de 2008. Su publicación más reciente es *For You*, libreto para una ópera. En marzo de 2010 aparecerá su última novela "Solar", que aborda la temática del calentamiento global.

ARTURO FONTAINE. Licenciado en Filosofía, Universidad de Chile. M. A. y M. Phil. en Filosofía, Columbia University. Director del Centro de Estudios Públicos, profesor del Departamento de Filosofía de la Universidad de Chile, ensayista y escritor. Autor de las novelas *Oír su Voz* (reeditada por Alfaguara) y *Cuando Éramos Inmortales* (Alfaguara) y de

refirió a la vigencia de la novela hoy en día, advirtiendo el peligro de la tendencia actual a escribir principalmente acerca de estados emocionales y desde una percepción muy subjetiva. Asimismo, ahondó en su propio proceso de creación literaria, el desarrollo de las tramas y de los personajes. Entre otros tópicos, también dio su opinión sobre los logros que debe alcanzar un sistema educativo y la importancia de una formación integral, que incluya tanto las ciencias como las artes y las humanidades.

Arturo Fontaine: Bienvenidos al Centro de Estudios Públicos. Quisiera agradecer en primer lugar a la Fundación Ciencia y Evolución y a su presidente, Álvaro Fischer, que ha organizado un seminario* de tanta importancia y significación, la gentileza que nos permite tener hoy día junto a nosotros a un maestro de las letras como es Ian McEwan. Es realmente un honor muy particular y un privilegio poder estar con él esta tarde. Ustedes conocen la trayectoria de Ian McEwan, por lo que no voy a repetir su larga lista de premios, y tampoco voy a leer esa larga lista de sus conocidísimas novelas y los libros de cuentos que ha publicado. Se trata, indudablemente, de un maestro de la literatura de nuestro tiempo en cualquier lengua, y ciertamente en la lengua inglesa. Veo aquí rostros de muchos escritores, y creo que hay consenso en cuanto a que es así.

En esta ‘manada’ tan distinguida, con miembros muy destacados y figuras brillantes de la literatura inglesa de esta época como

los libros de poesía *Nueva York* (Editorial Universitaria), *Poemas Hablados* (Francisco Zegers Editor), *Tu Nombre en Vano* (Editorial Universitaria) y *Mis Ojos x tus Ojos* (Andrés Bello).

DAVID GALLAGHER. Educado en Oxford, fue luego profesor de literatura latinoamericana del St. Antony's College de esa misma Universidad. Ha publicado *Modern Latin American Literature* (Oxford University Press, 1973), *Improvisaciones* (Centro de Estudios Públicos, 1992), *Otras improvisaciones* (El Mercurio-Aguilar, 2004) y numerosos ensayos. Actualmente es socio de ASSET-CHILE y combina sus actividades como ensayista y crítico con las de banca de inversiones. Colabora con TLS (*The Times Literary Supplement*) y es columnista de *El Mercurio* de Santiago. Es miembro del Consejo Directivo del Centro de Estudios Públicos.

* Se trata del simposio “El legado intelectual de Darwin en el siglo XXI” que tuvo lugar en Casa Piedra, en Santiago, los días 7 y 8 de septiembre de 2009, en el marco de una serie de simposios organizados por la Fundación Ciencia y Evolución durante el año 2009. Aquí y más adelante, las referencias al seminario corresponden a este simposio del mes de septiembre (N. del E.)

Julian Barnes, Martin Amis, Ishiguro, Naipaul, Kureishi, Rushdie, parece que cada vez son más los que ven en Ian McEwan al ‘macho alfa’. Yo quisiera simplemente destacar dos cosas que me han impresionado mucho en su literatura: una es su maestría inimitable para la construcción de tramas; y la segunda es su extraordinaria capacidad para alternar un relato de horror que eriza los pelos con un relato de extraordinaria ternura e intimidad. Esta capacidad de saltar de un estado de ánimo a otro, de un tipo de situación a otra, no creo que alguien más la tenga hoy en la literatura, por lo menos en lo que yo he leído.

Dicho lo anterior, la idea es partir con una pequeña lectura que va a realizar Ian McEwan de un pasaje de su próxima novela, de manera que vamos a tener la posibilidad de escuchar la primicia de unas páginas de su próximo trabajo. Luego vamos a sostener un diálogo con él y con David Gallagher, para posteriormente recibir algunas preguntas del público.

Ian McEwan: Es un gran placer encontrarme en este distinguido centro de estudios, en este bonito edificio. Y es para mí un gran honor que estén presentes aquí tantos escritores chilenos; me siento muy agradecido.

En estos momentos me encuentro en una situación muy especial, porque acabo de terminar una novela. Todos los escritores en esta sala saben lo maravillosa que es esta sensación, ¡es como perder 10 kilos de peso! La envié la semana pasada desde Idaho, en Estados Unidos, mediante esa vía magnífica que tenemos hoy en que basta hacer clic en ‘enviar’; ya no hay que caminar hasta el buzón.

Su personaje principal es Michael Beard, un tipo medio sinvergüenza, no el mejor de los hombres. El fragmento que les voy a leer es de su época de estudiante, cuando llega a Oxford entre 1967 y 1968 para estudiar física. Michael es un muchacho bastante precoz, ya ha perdido su virginidad. Proviene de un ambiente de clase media. Es muy hábil para reparar cosas; siempre se adelanta a los demás; conoce a todo el mundo. Tiene una agenda de escritorio —probablemente es el único alumno de Oxford que tiene una agenda de escritorio—. De pronto le llama la atención una hermosa muchacha que estudia en Lady Margaret Hall, un *college* para mujeres. Tan pronto como ella le pregunta qué estudia y él le responde ‘física’, el rostro de la joven adquiere una rigidez inexpresiva. La chica lo desdeña porque ella estudia literatura

inglesa. Pero Beard es un tipo muy resuelto, de modo que hace lo mismo que todos los buenos científicos: investiga. Así descubre que la pasión de la joven es John Milton. Averigua por acá y por allá y alguien le informa que John Milton es un poeta inglés del siglo diecisiete. Un alumno le debe un favor a Beard, porque éste se las arregló para que pudiera asistir a un recital de Cream el mes pasado. Michael lo localiza, lo sienta frente a él y le dice: ‘cuéntame todo sobre Milton’, y consigue así que el chico le dedique una hora entera. A continuación Michael emprende la lectura de *El paraíso perdido*, *Sansón agonista* y todo lo demás... Le lleva cuatro días leer la obra completa de John Milton, y luego se dirige al *college* y espera cerca de las rejas del establecimiento a que la muchacha salga. Cuando ésta aparece, Michael simula tropezar con ella por casualidad. Ella tiene que cruzar el parque y él le dice: ‘también voy en esa dirección. ¿Te importa si te acompaño?’ Y ella responde: ‘Mm... Está bien’. A propósito, él ha hecho un viaje especial a Londres, donde ha adquirido un ejemplar de segunda mano de *Areopagítica*, la famosa obra de Milton en defensa de la libertad, en una edición del siglo dieciocho. No se trata de un libro raro, pero aun así ha gastado en él la mitad del dinero destinado a financiar su trimestre académico, así que esto también pasa a formar parte de su ‘arsenal’. La muchacha se llama Maisie.

Paso ahora a leerles el fragmento:

En el camino, él indagó educadamente sobre sus estudios y ella le explicó, como a un provinciano sin muchas luces, que estaba escribiendo sobre Milton, un poeta inglés muy renombrado del siglo diecisiete. Él le pidió que fuera más específica, acerca del ensayo que estaba preparando. Ella lo fue. Él aventuró una opinión informada. Sorprendida, ella se explayó otro poco. Para clarificar algún punto que ella propuso, él trajo a colación un verso: *Del alba / al mediodía fue declinando...* el que ella completó de un tirón: *...del mediodía al húmedo atardecer*. Cuidándose de mantener un tono tentativo, él habló de la infancia de Milton, y luego de la Guerra Civil. Había cosas que ella no sabía, por cierto, y se mostró interesada en conocer. No sabía mucho de la vida de Milton, y, sorprendentemente, considerar las circunstancias de la época del poeta no parecía formar parte de sus estudios. Él la condujo de vuelta a un terreno conocido. Ambos citaron algunos versos adicionales de entre sus preferidos. Él le preguntó a qué auto-

res había leído como apoyo. Él también había leído a algunos de ellos y se lo demostró con gentileza. Su conversación superó con creces lo que había alcanzado a hojear en una bibliografía. A ella le desagradaba Comus incluso más que a él, y él lo aprovechó para aventurar una tibia defensa de sus aportes y permitir que ella lo demoliera.

Luego él habló de la *Areopagitica* y su importancia para la vida política moderna. Ella se detuvo al instante y le preguntó cómo podía ser que un científico supiera tanto de Milton, y él se sintió atrapado. Pero sólo pretendió estar un poco ofendido. Le interesaba el conocimiento en su totalidad, dijo, las fronteras entre un tema y otro eran meras conveniencias, accidentes históricos, la inercia de la tradición. Para ilustrar el punto, se valió de lo que aquí y allá les había escuchado decir a sus amigos antropólogos y zoólogos. En un tono de voz más cálido ahora, ella comenzó a preguntarle acerca de sí mismo, aunque no se interesó mayormente por sus estudios. ¿Y de dónde era, por cierto? Essex, dijo él. ¡Ella también! ¡De Chingford! Fue el afortunado interludio que él esperaba y no desperdició la oportunidad. La invitó a cenar. Ella aceptó.

Él habría de contabilizar aquella tarde neblinosa y soleada de noviembre, ese paseo a orillas del río Cherwell, en las cercanías del Rainbow Bridge, como el hito que gatilló el primero de sus matrimonios. Tres días después la llevó a cenar al Hotel Randolph, habiendo completado para entonces otro día entero de estudios acerca de Milton. Estaba claro, a esas alturas, que su propia especialidad sería la luz y se sintió naturalmente inclinado hacia el poema así titulado, aprendiéndose de memoria los últimos diez versos. Con la segunda botella de vino le habló a ella del *pathos* subyacente, un hombre ciego que lloraba por lo que jamás vería, y que luego exaltaba el poder redentor de la imaginación. Acodado en el mantel almidonado, sosteniendo en su mano la copa de vino, se lo recitó a ella, finalizando con: ... *Brilla, pues, en mi interior, ¡oh, luz celestial!, con tanta mayor intensidad cuanto más penetradas de tus rayos estén todas las potencias de mi espíritu: pon ojos en mi alma, dispersa y aparta de ella todas las tinieblas, a fin de que me sea dable ver y decir cosas invisibles a los ojos de los mortales.* Al declamar estos versos, advirtió las lágrimas en los ojos de Maisie y buscó bajo la mesa, en la silla próxima, su obsequio: una edición de 1738 de la *Areopagitica*, encuadernada en piel. Ella quedó demudada. Una semana después, en el cuarto de ella y contraviniendo las normas, con el Sargento Pepper sonando en el tocadiscos Dansette que él mismo le había reparado, se hicieron al fin amantes. Y el rótulo de 'chica fácil', con el subtexto conocido

de que era propiedad común, ahora le resultaba detestable. Aun así, le pareció bastante más osada y salvaje, más abierta a la experimentación y más generosa al hacer el amor que cualquier otra chica con que se había topado antes. También preparaba muy bien los bistecs y el pastel de hígado. Resolvió que estaba enamorado.

Ir en pos de Maisie fue una empresa implacable, altamente organizada y muy satisfactoria, y fue un punto de inflexión en su propio desarrollo, pues supo con certeza que ningún alumno del tercer año de artes, por brillante que fuese, hubiera logrado impresionar a sus propios compañeros de licenciatura en matemáticas y física con sólo estudiarse la materia durante una semana. El tránsito era en un solo sentido. Su semana de Milton le hizo sospechar de un *bluff* monstruoso. Leer a Milton era fastidioso, pero no se topó con nada que pudiese considerarse, ni remotamente, un desafío intelectual mayor, al menos nada comparable al grado de dificultad que solía encontrar a diario en su propia disciplina. Esa misma semana de la cena en el Randolph le había tocado aprenderse el Escalar de Ricci, entendiendo al fin su utilidad dentro de la Teoría General de la Relatividad de Einstein. Por fin había conseguido asimilar esas ecuaciones trascendentales. La Teoría no era ya más una abstracción para él, sino algo revestido de sensualidad: pudo *sentir* cómo el tejido sin costuras del espacio-tiempo era deformado por la materia y cómo ese tejido influía en el movimiento de los objetos, o la gravedad se veía conjurada por su curvatura. Durante casi media hora contempló absorto los términos y subíndices al centro de las ecuaciones de campo y entendió al propio Einstein cuando habló de su 'incomparable belleza' y por qué Max Born había dicho que eran "la mayor proeza del pensamiento humano en torno a la naturaleza".

Esa comprensión súbita era el equivalente, a nivel mental, de levantar pesas: algo imposible de lograr en un solo intento. Él y su grupo pasaban en conferencias y actividades de laboratorio de nueve a cinco de la tarde cada día, intentando absorber algunas de las cuestiones más áridas que el ser humano había ideado jamás. En cambio la gente de artes saltaba de su cama recién al mediodía, para sus dos escasas tutorías de cada semana. Ahora sospechaba que nada de lo que allí hablaban podía resultar incomprensible para alguien de mediana inteligencia. Se había leído, él mismo, cuatro de los mejores ensayos acerca de Milton. Ahora *sabía*. A pesar de eso, se hacían pasar por superiores intelectualmente, esos chicos tan listos, y él se había dejado intimidar. Pero ya no más. Desde el momento en que conquistó a Maisie, se sintió intelectualmente libre.

Sólo quisiera agregar, en defensa de las humanidades, que muchos años después Michael Beard se reúne con un profesor de inglés en Hong Kong, y éste le dice: 'te equivocaste de medio a medio: si hubieras seducido a noventa mujeres con noventa poetas durante tres años, y los hubieras recordado a todos (me refiero a los poetas), y hubieras sido capaz de sintetizar tus conocimientos en una obra sinóptica, entonces te habrías merecido el grado de licenciado en literatura inglesa. No es tan fácil como piensas'.

David Gallagher: Magnífico pasaje. Creo que todos aquí esperamos con impaciencia la aparición de la novela; parece ser muy graciosa...

A propósito de la discusión que existe hoy en día, implícitamente al menos, sobre los méritos relativos de las ciencias y la literatura, me pregunto si podría extenderse un poco más en el comentario que hizo al final en defensa de las humanidades... En el seminario de esta mañana, escuchamos a Helena Cronin dar esas cifras tan deprimentes de que los egresados de filosofía y letras ganan alrededor de 25.000 libras al salir de la universidad, mientras que los egresados de ciencias ganan cerca de 250.000 libras, es decir, ¡10 veces más! Pero algunos personajes de sus novelas piensan que la literatura puede servirles. Por ejemplo, está Robbie, en *Expiación*, quien si bien aspira a ser médico, estima que su licenciatura en inglés puede serle de ayuda porque le permitiría aprender algo acerca del corazón humano... En fin, hay muchas preguntas. ¿Acaso las humanidades están condenadas? ¿Qué va a ocurrir con la lectura de novelas? ¿O tal vez el panorama no es tan malo?

IME: Bueno, pienso que no es tan malo... Sólo que ambas partes —en esa división más bien artificial entre artes y ciencias— viven en un mundo monocromático si no tienen acceso una a la otra. Es tan simple como eso... Mi hijo William, que actualmente es un genetista a punto de comenzar a trabajar en su primer empleo en Cambridge, está muy contento de que yo lo haya persuadido a tomar los exámenes avanzados de literatura inglesa para entrar a la universidad... De modo que todo lo que digo acerca de Michael Beard es siempre a favor de las humanidades. Él es un científico muy letrado, que lee novelas y al mismo tiempo puede escribir bien.

A mi juicio, poco importa si estudiamos inglés o historia o cualquier otra materia. Lo importante es que todos, incluidos los científicos, estudien una asignatura en que haya que redactar un ensayo. Para ser un intelectual absolutamente concentrado, y al mismo tiempo un ser sensible, es crucial que uno sea capaz de organizar sus pensamientos en 2.000 palabras de prosa clara y fluida. A mi modo de ver, si eso no se logra, el sistema educativo ha fracasado estrepitosamente. Asimismo, pienso que si un sistema educativo excluye la capacidad de maravillarse ante el extraordinario ingenio humano que hizo posible gran parte de nuestra tradición científica, y los magníficos escritos que ha originado —existe una maravillosa tradición científica de escritura—, también ello, a mi juicio, sería indicador de una enorme deficiencia y fracaso.

No es preciso que seamos matemáticos para conocer y amar las ciencias, como tampoco tenemos que ser compositores para conocer a Mozart y deleitarnos con su música. Podemos disfrutar las ciencias sin ser necesariamente científicos, sin tener que dominar el cálculo o, de hecho, la teoría de la relatividad especial de Einstein, o las ecuaciones de Paul Durac. Pero sí podemos hacernos una idea de esos temas, tal como podemos leer literatura sin ser novelistas. Se trata de grandes proezas del ingenio humano, y están ahí para que las disfrutemos. Podemos, por así decirlo, “apropiarnos” de ellas...

Este año se cumplen cincuenta años de la publicación del ensayo de C.P. Snow sobre “Las dos culturas”, y aun cuando muchos de sus términos han sido reformulados, los problemas que plantea siguen siendo los mismos. No deberíamos suponer que los jóvenes han recibido una educación completa mientras no hayan adquirido una noción de ambas culturas.

Arturo Fontaine: Pasando a una de sus novelas, en *Los perros negros* uno de los personajes dice que los puntos de quiebre o momentos decisivos son invenciones de los novelistas y los dramaturgos... mecanismos necesarios cuando se trata de condensar una vida entera en una trama, cuando es preciso extraer una moraleja de una secuencia de actos, cuando el público debe irse a casa recordando una escena inolvidable que marca el crecimiento de un personaje, etc. Y en su famosa y maravillosa novela *Expiación* —de la cual se hizo una película— Briony escribe una suerte de epílogo donde explica porqué en su

novela ha inventado una suerte de final feliz para Robbie y Cecilia, los amantes que en la vida real ella separó con sus mentiras. De hecho, ambos murieron durante la guerra por lo que nunca tuvieron la oportunidad de reencontrarse. Según Briony Tallis, contar la verdad no hubiera funcionado al interior de la novela. Dice Briony: “¿Cómo podría terminar así la novela —con esa verdad—? ¿Qué sentido de esperanza o satisfacción podría extraer el lector de un relato semejante? ¿Quién quisiera creer que Robbie y Cecilia nunca volvieron a verse, que nunca consumaron su amor?”. La pregunta es, pues, ¿qué se nos dice aquí acerca de la novela como artefacto humano y su papel en nuestra vida como lectores, y su papel en vida de Ian McEwan como novelista?

IME: Lo primero que quisiera aclarar es que ese pasaje fue escrito por un narrador que no soy yo. Fue escrito por Briony, no por mí, y sus opiniones de la novela no son necesariamente las mías... Estoy lanzando una cortina de humo ...¡lo sé!

Briony se está refiriendo a algo que es muy prosaico y sentimental a la vez, pero de lo cual nunca podemos sustraernos del todo. Incluso en los lectores más refinados es posible encontrar ese aguijón de la curiosidad que el arte moderno [*modernism*], a mi juicio, descartó por su cuenta y riesgo. En otras palabras, que el deseo infantil o pueril de saber lo que pasa es un motor muy útil para mantener la trama en continuo movimiento; sin embargo tendemos a pensar que eso sólo pertenece a la literatura barata... Y también ese deseo primario y sentimental de avanzar en una novela y descubrir que se atan los cabos sueltos, que han triunfado los buenos, y que los malos han sido castigados. Estas consideraciones operan con mucha fuerza en la mente de Briony. ¿Cómo podía ella concluir la novela sin hacernos saber que efectivamente al final los amantes se reencontraron, que ella sí fue a visitarlos, que se inició una etapa de reconciliación, que ella fue capaz de hacer algo, que recurrirían a un abogado, que sus padres se enterarían de todo y que se alcanzaría alguna forma de expiación?

Pero no fue eso lo que ocurrió en realidad. Tal como dice Briony, siempre habrá lectores que preguntarán “¿qué sucedió, en verdad?”. Bueno, obviamente la respuesta es que en verdad no sucedió nada. Ella escribió su relato satisfactorio, y yo escribí una especie de apéndice, en su capítulo final, para decir, bueno, nosotros como lectores debemos analizar estos impulsos. Sabemos que los hechos no son enteramente

ciertos, sabemos que la vida no siempre castiga el mal, que no siempre reúne a los amantes, que las personas mueren antes de volver a encontrarse. Entonces, ¿cómo graduamos ese impulso que, como lectores, nos mueve a tratar de enmendar estas situaciones y darles un final feliz, aunque sabemos que no fue así? ¿Cuáles son esas exigencias formales? ¿Qué fuerza interior nos lleva a actuar de esa manera?

Lo que simplemente estoy diciendo es que ustedes como lectores deben decidir qué les mueve a desear tal o cual desenlace.

Muchos lectores están indignados, muy molestos conmigo por este motivo. Yo les fallé. Ellos se habrían sentido más satisfechos si yo hubiera dejado la novela allí donde concluye, al final de la tercera parte, sólo con las iniciales BT —para hacerles saber que quien la escribió fue Briony Tallis y no yo— y la fecha, 1999.

Ésa es una pregunta, supongo, que tienen que encarar los escritores en la era posmoderna [*in the aftermath of modernism*]. Aun cuando contamos con todas esas magníficas herramientas de la caracterización, del estilo indirecto libre, no podemos pretender que no existe en la narración un enmarque... Somos ahora lectores sofisticados y no podemos pretender que un compositor escriba una sinfonía o una pieza musical que concluya con un acorde que hubiera satisfecho a Rossini, pero no a los auditores de nuestros días. Se trata en verdad de un compromiso con la lectura, ese es el quid del asunto... No es fácil.

Ahora, si le preguntamos a alguien cuáles han sido los momentos decisivos en su vida, estoy seguro de que tendrá que hacer un esfuerzo para responder. Supongo que el nacimiento es un momento decisivo, y la muerte vaya que lo es, al igual que el matrimonio... Pero más allá, ¿existen de verdad momentos en que de pronto percibimos todo de manera distinta? Eso tiende a suceder en las novelas más que en la vida real. Y tiende a ocurrirles a las personas cuando analizan retrospectivamente la narrativa de su existencia. Si alguien nos dice que de pronto se ha dado cuenta de que todo el programa político del partido al cual estuvo afiliado es una completa falacia, es muy probable que eso no haya sucedido en un momento, aunque con el tiempo se convertirá en un momento decisivo.

Las novelas nos enseñan que acostumbramos a crear historias, o tal vez las novelas simplemente reflejan ese impulso que tenemos a crear historias.

Pero estoy consciente de que agregar esa disquisición al final de una novela con argumento, más bien tradicional, como *Expiación*, ha de resultar molesto para algunos. Pero para otros puede ser una experiencia estimulante y estarán dispuestos a entrar en el juego; de eso se trata.

David Gallagher: En un artículo del *New York Times* usted decía que el artificio del epílogo al final de *Expiación* fue un intento por explorar la conciencia que tiene la novela de sí misma. Pero, al final, sus novelas son bastante realistas y después de *Expiación* no vuelve a hacerlo...

Y lo que me parece muy interesante es que varias de sus novelas incluyen situaciones en las que se llega a un punto de quiebre en que ocurre algo terrible. Hay un bárbaro acechando frente a la reja, hay un cadáver en la habitación, hay un inocente, hay un maniaco que blande un cuchillo y amenaza a una mujer, como en *Sábado*, lo mismo que en *Amor Perdurable*. Aparecen estas personas bastante felices que súbitamente se transforman en seres muy tensos, peligrosos o amenazados. Pero al final la amenaza es conjurada, el bárbaro es expulsado, y en el epílogo se produce una suerte de final feliz. De las últimas seis novelas, me parece que *Amsterdam* es la única en que no hay un final feliz, pero esa obra parece ser más bien una sátira en la que los dardos se dirigen contra una serie de gente pomposa. En *Amor Perdurable*, sin embargo, da la impresión de que la pareja se reconcilia para siempre y adopta un hijo, o al menos así parece, en el apéndice...

IME: ¡Es sólo una manera de adoptar un hijo!

Es interesante lo que acaba de decir, aunque también afirma que eso es realismo. Pero sólo son estratagemas... ¡es puro artificio! Quiero decir que de repente los escritores nos sentimos fuertemente tentados a extender los brazos para alcanzar un tum-tum, y comenzar a golpearlo a un ritmo completamente distinto. De pronto deseamos salir y buscar otra cadencia, deseamos que ocurra algo. A lo mejor parecerá una vulgaridad de mi parte, ¡pero no puedo resistirme!

...En ocasiones resulta interesante fijarse en cómo las mismas personas recuerdan de manera distinta el mismo suceso. ¡Es fascinante comprobar lo imperfecto que es el mecanismo de la memoria humana! Otras veces es interesante ver cómo los personajes cambian en relación

con los acontecimientos... Esto se hace con el lenguaje del realismo, aunque estoy muy consciente de que rara vez sucede así en la vida real.

Un accidente automovilístico es un ejemplo muy claro de un momento completamente aleatorio que puede transformar, o incluso tronchar, una vida. Siempre me ha llamado la atención el fisgoneo, la disminución de la velocidad al pasar por el sitio de la tragedia... ese terrible momento en el que adquirimos plena conciencia de que si hubiéramos circulado por ahí tres minutos antes o tres minutos después, podría habernos ocurrido a nosotros, y que en cualquier momento podemos ser nosotros los afectados. Y sabemos, al avanzar a 15 kilómetros por hora, que hay vidas que han sufrido una transformación y que hay personas que tal vez no podrán volver a caminar, o ver, o hablar. Si bien se trata de sucesos poco comunes y aleatorios, ocurren.

Respecto a la conciencia que tiene la novela de sí misma, una de mis novelas favoritas es *La contravida*, de Philip Roth, que analiza sus propias entrañas, por así decirlo. Una novela extraordinaria y enrevesada en que el narrador nos ofrece una versión y luego se retracta y luego nos entrega otra, por lo que no estamos seguros de cuál de ellas es la correcta, y la verdad yace de manera oblicua entre una y otra. ¡Está brillantemente ejecutado! Con todo, no creo que a los lectores les gustaría que un escritor hiciera eso constantemente. Se puede presentar la oportunidad de hacerlo, pero a mi juicio no hay que repetirlo, y tendrá que encontrarse otro medio para expresar lo mismo de una manera diferente.

Me parece que el artificio de los sucesos a los que usted alude es en realidad otra forma de decir: 'De acuerdo, ahora vamos a girar estas perillas y ver qué ocurre con el artificio, por ejemplo, de los personajes'.

En una frase célebre, Virginia Woolf dijo en 1910 que el personaje había muerto en la novela; lo que en mi opinión es completamente erróneo. Estoy convencido de que la novela es una herramienta de primer orden para investigar la naturaleza humana. No hay nada que se le asemeje. Nada en la psicología cognitiva puede ofrecernos la totalidad de una persona. Nada en el cine —ni en el teatro— puede permitirnos apreciar las cualidades interiores. La novela es algo que hemos inventado; es un desarrollo bastante reciente. Ella nos permite medir la distancia no sólo entre las personas, sino además entre éstas y su sociedad, su historia. Todo puede ser volcado en la novela y, por

cierto, lo más importante, tanto las dificultades como los placeres de las relaciones privadas. Todo puede ser examinado en detalle a través de las convenciones que hemos establecido...

Durante mi intervención esta mañana en el seminario sobre Darwin comencé a darle vueltas a la idea —que todos suscribimos—, de que el arte no progresa sino que simplemente cambia... ¿Alguien en la sala quiere decir algo sobre esta idea? ...Sabemos que el arte más sublime ha existido de maneras distintas, en distintas épocas y en distintos siglos, pero ¿seríamos en verdad capaces de escribir acerca de la conciencia sin el ejemplo de Joyce? ¿Podríamos escribir sobre los estados subjetivos sin los ejemplos de Richardson? ¿Podríamos de hecho recurrir a las circunvoluciones del estilo indirecto libre sin Jane Austen? Lo que quiero decir es que hemos recibido ayuda. Si Newton se paró sobre los hombros de gigantes, pienso que los artistas se paran sobre los hombros de otros, y a la vez hay gigantes que se paran sobre los hombros de ellos... Hablábamos de esto la otra noche, y alguien, revirtiendo las famosas palabras de Newton, decía que el motivo por el que yo no puedo ver lo que ocurre a gran distancia es porque tengo a muchos gigantes apoyados sobre mis hombros... ¡a veces puede volverse muy opresiva la tradición literaria!

Me parece que todos los novelistas somos beneficiarios de una tradición literaria local y de otros países. Y si somos beneficiarios, entonces debe haber una noción del refinamiento de las herramientas... Y también tenemos que proporcionar de algún modo esas satisfacciones que nos preguntamos si son vulgares o reales... Ésas son como rocas que tenemos que sortear.

Arturo Fontaine: A propósito de la “vulgaridad” de las tramas, permítame hacerle algunas preguntas al respecto. Muchos escritores piensan que la trama no tiene ya cabida en la literatura seria, consideran que es vulgar, una manera más bien burda de absorber la atención de los lectores. Se supone que la buena literatura versa sobre el lenguaje, sobre historias de poca importancia. Por cierto que usted no pertenece a esa escuela; sus tramas son muy sólidas y poderosas...

IME: ¡Me aburre esa escuela!

Arturo Fontaine: ¿Puede decirnos algo acerca de la manera en que arma esas tramas, esos pequeños engranajes, maravillosos y sutiles

que encontramos en sus novelas? ¿Qué procura evitar mientras los construye? ¿A qué aspira mientras trabaja urdiendo esas tramas? ¡Cuidado, la sala está llena de escritores que podrían robarle sus ideas!

IME: Me parece muy bien, porque también yo estoy preparado para robarles sus ideas a ellos...

No creo que haya construido alguna vez una trama. Lo que tengo es una idea gruesa de lo que estoy escribiendo... Comienzo con un fragmento, con los personajes; los personajes permiten que la trama avance. A menudo no sé a dónde me dirijo... Déjenme reformularlo: tengo una idea de adónde quiero llegar, pero no sé como voy a llegar ahí. Comienzo una especie de viaje; tengo una idea vaga, y a veces ni siquiera la escribo en mi cuaderno de notas porque no deseo traducirla a palabras. Y sé que muchos escritores aquí presentes sabrán de que se trata...

Quisiera destacar dos aspectos: la importancia de titubear, de contenerse, de no pensar con demasiada claridad a veces, de abstenerse de explicar en detalle lo que uno está haciendo, de no pensar en temas —los temas son lo que los lectores piensan acerca de los libros en su momento—.

Durante una clase en la Universidad de Cornell dirigida a estudiantes, en su calidad de jóvenes lectores que estaban comenzando a comprender y familiarizarse con la gran literatura, Vladimir Nabokov hizo su célebre recomendación: ‘No piensen en los temas en primer lugar; piensen en los detalles, piensen en los perspicaces detalles en la obra de Tolstoi o de Flaubert; acaríenlos; descubran por qué son tan notables, y dejen que los temas emerjan después. Su primer deber como lectores es no desconectarse jamás del principio del placer. Descubran entonces cuáles son los detalles que les cautivan en los escritores que les gustan’.

Sometiendo la afirmación anterior a una ingeniería inversa, pienso que el placer de la escritura es a menudo el placer del detalle. El placer de construir una frase; el placer de estructurar un párrafo; el placer de algo que se va acumulando gradualmente y comienza a ser más que la suma de sus partes.

No podría haber concebido *Expiación* como quien escribe una trama en el reverso de un sobre. No tenía la menor idea de lo que estaba haciendo. Para ser sincero, al comenzar pensé que estaba escri-

www.cepchile.cl

biendo un relato de ciencia ficción, ambientado en el siglo XXIII. El personaje de Robbie tenía la cabeza rapada y un implante. Fue sólo al llegar al final del primer capítulo cuando me di cuenta de que eso era increíblemente estúpido, y de que o lo abandonaba o acabaría escribiendo un cuento de segunda categoría. Comencé de nuevo, pero ahora ya estaba interesado en el carácter del personaje. Ya había escrito los pasajes en que Cecilia recoge algunas flores, y la escena que transcurre en torno a la fuente. Eso era todo lo que tenía, el jarrón que se rompe... No quería en realidad desechar lo que había escrito, pero lo que sí tenía claro era que la historia no transcurriría en el siglo XXIII. De modo que pensé lo siguiente: ‘Voy a guardar estos párrafos y le daré a Cecilia una hermana menor’. Y luego me pregunté: ‘¿Qué hará ella? Vendrán unos primos de visita, así que ella está escribiendo una obra de teatro’... Nuevamente, no tenía una idea preconcebida y dejé que el personaje creciera. De pronto me percaté de que es una niña a la que le gusta escribir historias, por lo que me enfraqué con ella en la escritura de “Las tribulaciones de Arabella”. Luego comencé a pensar: ‘Bueno, Cecilia está esperando la llegada un amigo, y tal vez la novela no está ambientada ni en el presente ni en el pasado distante, sino a mediados de los años treinta, con la sombra de la Segunda Guerra Mundial en el horizonte, y entra en escena un magnate de los chocolates’.

Todo esto, en breve, es un proceso de pensamiento que puede durar alrededor de un año. Cuando ya llevo unas 30.000 a 40.000 palabras, de pronto sé lo que estoy escribiendo. Sé lo que va a suceder en esta primera sección, sé que tendrá alrededor de 65.000 palabras. Sé que voy a ir a parar a Dunkerke, pero no tengo la menor idea de qué voy a hacer ahí. Sólo sé que deseo que Robbie esté en Dunkerke después que haya salido de la prisión. Del mismo modo, sé que llegará un momento en que tendré que visitar el hospital de Saint Thomas... En esa etapa no se me había pasado por la cabeza que incluiría una coda al final de la novela. Sin embargo, también en algún momento bastante temprano del proceso me di cuenta de que no estaba escribiendo como Ian McEwan, sino como otra persona.

Así pues, esto se construye pedazo a pedazo. Para mí fue muy liberador sentir que estaba escribiendo como una mujer de 78 años. Que podía describir cosas en las que nunca antes me había fijado, por ejemplo un crepúsculo. ¡Nunca antes había escrito sobre crepúsculos! Ahora me sentía libre: sabía que ella [Briony] podía lograr un crepúsculo.

...De manera que el material se organiza solo. Hay que sentarse frente al escritorio todos los días y no rendirse ni deprimirse demasiado. En cierto modo, los elementos comienzan a ocuparse de sí mismos; y de pronto cobran vida. Los escritores presentes en esta sala seguramente saben de qué estoy hablando. Nunca podríamos haber ideado *ab initio* el desarrollo de una novela. Hay que poner en marcha todos los elementos y sentarse cada mañana frente al escritorio; habrá días malos y días buenos. Y hay que mantener esa rutina durante tres años. ¡Es muy sencillo!

David Gallagher: Leí en alguna entrevista suya que varios novelistas norteamericanos han sido importantes para usted: Philip Roth, Saúl Bellow y otros... Hubo una época en que la novela inglesa y la estadounidense eran muy diferentes, y me pregunto si esas diferencias aún persisten. Recuerdo que en los años sesenta y setenta una novela estadounidense sería reseñada en Londres con adjetivos como “avergonzante”...

IME: Es cierto, nos avergonzábamos con facilidad... hasta los años sesenta.

David Gallagher: Dos de sus novelas tratan acerca de ese miedo inglés a sentirse avergonzado. ¿Acaso ha desaparecido ese temor? En la novela me parece que sí...

IME: Sí, y lamento que haya desaparecido... La vergüenza es una poderosa arma que el novelista puede blandir sobre los lectores: ¡avergonzar al lector puede ser un placer delicioso! En otras palabras, resulta muy útil a veces operar dentro de restricciones morales, o de gusto, o de convenciones que pueden transgredirse.

Creo que todo eso ha cambiado en Gran Bretaña. A mi entender, intervinieron dos fuerzas en ello. Durante un período bastante largo, que abarcó más o menos las dos décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la literatura de ficción inglesa —prefiero decir inglesa y no británica— era muy pueblerina y falta de ambición, de pequeña escala, con un carácter más bien social y documental; en gran medida se ceñía a los cánones tradicionales de la novela inglesa —las minucias acerca de la clase social o el acento—, pero no de una

manera muy interesante o provocadora. Y de pronto dos grandes corrientes hicieron que esa narrativa pareciera tan débil, tan poco convincente.

Una de ellas fue la prosa estadounidense contemporánea, que de una manera extraordinaria tomó posesión de la novela sin dejarse intimidar por la tendencia moderna. Una narrativa dispuesta a situar las novelas en las ciudades y a hablar de la ciudad; interesada en la historia como una fuerza; que no se avergonzaba de las tramas. Estoy pensando en Updike, Bellow, Mailer y Roth.

Luego estaba esa otra corriente que provenía de una dirección completamente distinta, de Latinoamérica... *Cien años de soledad* provocó una explosión en Gran Bretaña. No habíamos visto nada semejante, rompió todas las normas concebibles; de pronto la visión documental había desaparecido.

A mi juicio, otro escritor muy importante para los lectores británicos fue Borges, con su extraordinario jugueteo intelectual. El intelecto era un elemento ausente en la novela, y aquí de repente aparecía este hombre, reconocidamente anglófilo y también un bibliófilo, que escribía esos extraordinarios arabescos. Gran parte de la obra de Borges ha pasado a formar parte de mi propio andamiaje mental... En el seminario sobre Darwin esta mañana, pensaba en Pierre Menard reescribiendo *Don Quijote*: ¡que increíble muestra de presunción! Me impactó mucho cuando lo leí en 1970, porque Borges cita a Cervantes en unas pocas líneas, y luego dice que Menard reescribió *Don Quijote* palabra por palabra, sin hacer la menor referencia al original. Y entonces, por un lado tenemos la versión original de Cervantes y por otro la de Menard: las palabras son las mismas, y sin embargo nos remiten a algo completamente distinto porque estamos leyendo a un escritor del siglo XX. Es como si desapareciéramos a través de un espejo. Nadie había hecho algo similar en el terreno de la ficción.

...Como en 1974, cuando conocí a varios chilenos que habían abandonado su país a consecuencia de los sucesos de 1973 y llegaron a Cambridge. Entre ellos había un matemático, que además era borgeano —su nombre era Tomás de la Barra—, que me enseñó muchas cosas acerca de su especialidad. Yo le dediqué un cuento, titulado “Geometría sólida”, que trataba de un hombre que descubre una antigua forma de geometría mientras alentaba a su esposa a practicar yoga: al realizar ciertas contorsiones el cuerpo de la mujer se replegaba desde

afuera hacia adentro hasta finalmente desaparecer: ¡una especie de crimen perfecto! ...No he visto a Tomás desde 1974, y me pregunto qué fue de él. Creo que regresó en 1975, y desde entonces no hemos tenido contacto. Tenía la esperanza de que se hubiera enterado por el diario de que yo estaría acá y de que volveríamos a encontrarnos...

Pero la literatura de ficción británica efectivamente se volvió más ambiciosa. Uno ejemplo es *El lamento de Portnoy*, una de las novelas más avergonzantes jamás escritas; y eso es lo mejor, lo más gracioso de ella...

Cuando comencé a escribir no se consideraba que lo importante era prestar mucha atención al lenguaje, por extraño que parezca. Se trataba sólo de una novela, y nada más había que escribirla. Sin embargo esa actitud cambió y poco a poco nos fuimos volviendo algo más ambiciosos y algo más diversos.

Pregunta*: A menudo en sus novelas, no en todas, pero sí en varias de ellas —por ejemplo, en *Niños en el tiempo* y también en *Los perros negros* y en *Amor perdurable*—, acaece algún tipo de suceso catastrófico y traumático, una especie de calamidad, cuya víctima es un ser totalmente inocente. Lo ocurrido no es consecuencia de algún error de juicio o de cierto tipo de defecto moral, sino simplemente es algo que le sobreviene al personaje, producto del azar ciego, que acaba por moldear su futuro. ¿Está de alguna manera vinculado el poder de este azar ciego con su cosmovisión darwiniana, con esta especie de orden aleatorio que impera en el mundo? ¿Existe una conexión entre ambos, o lo estoy imaginando?

IME: ¡Lo está imaginando, no hay tal conexión! A mi juicio, o bien pensamos que todo lo que nos sucede a diario es atribuible en alguna medida a una entidad sobrenatural, o bien creemos que la sociedad humana es como un receptáculo lleno de moléculas de gas en colisión, en cuyo interior tratamos de descubrir patrones.

Me parece que gran parte de lo que nos ocurre es producto del azar. Siempre pienso que muchos bebés han sido concebidos simplemente porque su madre decidió quedarse en casa, o lavarse el pelo, o porque el padre decidió ir a un bar o tomó un bus en vez del metro... ¿Cómo fue que llegamos a conocer a las personas que de verdad

* Preguntas del público.

moldearon nuestra vida? A menudo ello sucedió enteramente por casualidad. Resulta interesante detenerse a pensar sobre esto. A mi modo de ver existe un poderoso elemento aleatorio en la existencia... Aunque por cierto existen patrones, y en base a ellos tal vez podríamos hacer algunas predicciones.

Hasta cierto punto nuestra libertad se cifra en ese carácter aleatorio. Y creo que al novelista le corresponde la tarea de lograr que un suceso accidental resulte convincente. Estoy consciente de que algunas de mis novelas a veces crujen como barco viejo al son de las coincidencias... Volviendo a *Expiación*, toda la trama de esa novela descansa sobre un par de coincidencias que son absolutamente artificiales, y uno logra salir airoso —si acaso lo logra— lanzando sobre ellas una especie de cortina de humo de realismo o verosimilitud.

En mi opinión, la selección natural es un asunto muy distinto, pues ahí interviene más de un elemento: está el factor del azar, pero también el de la mutación aleatoria. El proceso de selección natural no es como lo caricaturizan los defensores del “diseño inteligente”, como un viento que sopla sobre un depósito de chatarra y de pronto aquellos restos se transforman en un Boeing 747. La verdad es que en dicho proceso interviene un alto grado de lógica. Otra cosa muy distinta es que estemos de pie en una parada de autobús y un conductor que va pasando por el lugar sufra un ataque cardíaco, se desvíe bruscamente de la calzada y nos atropelle causándonos la muerte... La vida está llena de pequeños sucesos como ése.

David Gallagher: Siguiendo con el tema de Darwin, había leído ya varias novelas tuyas cuando supe de su interés por Darwin, por lo que tuve que volver atrás en la lectura para ver cómo se manifestaba ese interés, especialmente, por cierto, en aquellas novelas en que el personaje principal es un científico, o un neurocirujano, o un escritor especializado en temas científicos. Las observaciones de los pensadores neodarwinianos salen a relucir aquí y allá. Por ejemplo, cuando Joe se encuentra en la sala de espera de Heathrow y decide poner a prueba la teoría de Darwin sobre la universalidad de las expresiones faciales de los pasajeros que salen del sector de desembarco y saludan a quienes les esperan, y usted le da un giro magistral a esa situación al sugerir que la entonación de la voz también es universal cuando la gente se saluda. Y cuando cenábamos anoche, usted mencionó que Joseph Con-

rad se interesaba en Darwin, y es algo en lo que no había pensado. Sugirió que Conrad se interesaba en el retorno del animal, o en el retorno del lado oscuro. De modo que me pregunto si acaso eso es lo que ocurre —aunque de manera intermitente, como señaló antes— cuando de pronto el bárbaro irrumpe en la sala de estar...

IME: Bueno, la verdad es que no sé cómo responder a esa pregunta... Me parece que la mayoría o todos los escritores se sientan ante el escritorio y se aproximan a la escena que están tratando de escribir con todo su ser, y no piensan en si son zoroastristas o darwinianos... Si he leído algo de Paul Ekman acerca de la universalidad de las emociones humanas y tal vez lo aplico a lo que sucede en la sala de llegadas del aeropuerto de Heathrow, no es de manera muy consciente...

En cuanto a Conrad, su juicio acerca de lo que Darwin estaba sugiriendo era muy específico. Darwin tenía un fuerte sentido de la universalidad, no sólo de las emociones, sino además de la humanidad. Para él no existían razas inferiores, era un declarado antirracista. Lo que le asombró al encontrarse con aquellos a los que llamó los ‘salvajes de Tierra del Fuego’ fue que se tratara de personas iguales a él. Todo lo que se interponía entre él, en su sofisticado barco, y esa mujer que allá abajo en una canoa amamantaba a su bebé en medio de una tormenta de nieve cuyos copos se derretían en la piel del pequeño, era la civilización. Conrad tenía una fuerte noción —al parecer muy común a fines del siglo diecinueve— de que el ser humano puede reincidir en sus faltas. *El corazón de las tinieblas* es una magnífica novela sobre ese tema, aunque hago la salvedad de que no es mi obra de ficción preferida de Conrad. Siempre pienso que para ser un autor que declaraba que su deber era hacernos ver la realidad, en esta obra nunca nos la muestra con claridad; a decir verdad, ahí radica, a mi juicio, su gran fracaso estético. Ojalá Conrad hubiera descrito de manera más vívida el horror. Creo que en este sentido *Lord Jim* es una obra mucho más sublime.

Otros victorianos también fueron poderosamente influidos por Darwin, por ejemplo Thomas Hardy y, sin duda, George Elliot. Sin embargo, en verdad ignoro cómo podría un novelista ‘desenvolverse’ con una teoría... No creo que le ayude. Podemos llegar a formarnos una idea general de la naturaleza del ser humano, pero en realidad,

cuando cogemos un lápiz o presionamos las teclas, tenemos que volver a sumirnos en una interioridad esencial, como en una conversación...

David Gallagher: Siempre hay una diferencia terrible, más bien avergonzante, entre lo que escribe un novelista y lo que lee un maldito crítico. De modo que acepto plenamente su punto. Uno a veces comienza a desconstruir los textos, a atribuirles un sentido que no tienen...

IME: Bueno, ese es el placer de la lectura, que es distinto del placer de la escritura.

Arturo Fontaine: Si me permite, quisiera pasar a un tema de carácter más social. Usted se encuentra en el centro de la vida literaria londinense. ¿Cómo se las arregla para tener tantos amigos en el mundo literario? ¿O es que acaso los escritores han dejado de sentir envidia de sus pares? ¿Compiten entre sí? ¿Se detestan unos a otros? ¿Hay envidias? ¿Cómo se explica ese clima de tanto compañerismo? Entiendo que tiene muchos amigos escritores no sólo en Londres, sino también en muchas otras partes.

IME: Estoy seguro de que nos detestamos mutuamente, ¡pero no demasiado! He acumulado muchos amigos escritores y los mantengo. Sobre todo hice gran cantidad de amigos durante los años setenta, justo antes de que todos publicáramos nuestros primeros libros... Creo, de nuevo, que todo fue casualidad: llegué a Londres en 1974, y en ese entonces sólo existían dos órganos centrales donde se formaban escritores, al menos esa fue mi experiencia: uno era la revista *The New Review*, y otro *The New Statesman*, un semanario de tendencia izquierdista. Y fue en los pubs en las inmediaciones de esas dos revistas donde conocí a muchos de los amigos escritores que conservo hasta hoy. Somos como una especie de familia: de vez en cuando se producen altercados, pero en general nos llevamos bastante bien.

Otro elemento verdaderamente aglutinador en nuestra amistad fue el caso Rushdie —sé que Rushdie vino a Chile en esa época y estuvo aquí con ustedes*—. Muchos de nosotros ocultamos a Salman;

* Salman Rushdie estuvo en Chile en noviembre de 1995 y el Cep organizó un encuentro con él e intelectuales y escritores chilenos. La entrevista que le hizo en esa oportunidad David Gallagher y la transcripción del encuentro en el CEP aparecieron en *Estudios Públicos* N° 62. Se puede acceder a los textos en www.cepchile.cl (N. del E.)

había una sensación de unión. Veíamos con cierto horror la posibilidad de que algunos miembros del *establishment* literario no percibieran lo que estaba en juego. Eso fue muy definitorio; produjo una suerte de urgencia en las cosas... Lo cual realmente contribuyó a fortalecer los lazos de amistad, y eso también fue muy importante.

Pero los escritores ingleses y británicos no formamos escuelas, no escribimos a la manera de otros, o al menos creemos que no lo hacemos. Todos —Amis, Rushdie, Barnes, etc.— nacimos con dos o tres años de diferencia, pero aparte de ese dato, lo que nos ha unido han sido las meras circunstancias de la época que nos ha tocado vivir.

No siento que estoy en el centro de la vida literaria londinense. De hecho, si me preguntan cuál es el libro o la novela más importante que se ha publicado en los últimos seis meses, no podría responder. En la actualidad paso la mayor parte del tiempo en el campo. En el pasado, la vida social me importaba mucho más, y me sentía un verdadero fracasado social si no salía todas las noches. Pero esa sensación se ha ido desvaneciendo, y me parece que ésa es la trayectoria de la mayoría de las vidas humanas. Años atrás, si me encontraba en casa a las 9 de la noche, algo malo me tenía que estar pasando. Ahora me encanta quedarme en casa una noche de jueves.

Lo que me gusta en particular de la amistad literaria son las celebraciones. Gran parte de las conversaciones sobre literatura que hemos sostenido a lo largo de los años han sido para celebrar a los escritores que nos gustan, haciendo realmente lo que Nabokov aconsejaba a sus alumnos: ‘acaricien los detalles y celebren ese momento cuando..., o esa frase en la que...’. Eso es lo que más me gusta de esta amistad.

Pregunta: Me pregunto si la novela tiene hoy esa importancia suprema que alcanzó a finales del siglo XIX con Balzac, con Dickens, cuando era de alguna manera un medio de comunicación de ideas y una fuerza social irremplazable para llegar, por ejemplo, al dormitorio de una señorita, quien gracias a Flaubert va a conocer que existe el divorcio, que existe el engaño matrimonial. Pero en el mundo contemporáneo, en que es posible decir cualquier cosa sin que se requiera la extensión de una novela, uno se pregunta por la validez de la novela. En la lengua castellana tenemos a Ortega y Gasset, que dijo que la novela ha muerto. Y algunos que somos un poco incapaces de escribir una novela creemos que ha muerto, o que está muriendo.

¿Qué papel cree usted que juega hoy la novela? ¿Sirve para algo socialmente? ¿Quién la lee? Y esos lectores ¿tienen importancia o son algunos perdidos seguidores del hobby “novela”? Todo lo cual no lo aplico al cuento.

IME: Muchos escritores hoy en día están un poco celosos de los escritores del siglo XIX y de la manera en que parecen haber sido capaces de abarcar toda una sociedad en sus novelas. No creo que actualmente exista algún narrador británico que pueda hacer lo que hizo Dickens. Al parecer no contamos con ese sentimiento de comunidad entre los lectores, ni tampoco con la confianza en la ficción que tenía Dickens y que le permitía abordar y abarcar toda una sociedad —algo que por cierto también logró Balzac—.

Ahora bien, ¿cuál es nuestro público lector? Estoy convencido de que lo que mantiene viva a la novela son, en general, las mujeres lectoras. Personalmente llevé a cabo un pequeño experimento: regalé algunos libros en un parque metropolitano; algunos los había escrito yo, y algunos eran de otros autores; la gente estaba sentada en distintos lugares comiendo su picnic o su almuerzo, la mayoría eran empleados de oficina que trabajaban en los edificios de alrededor. Todos los hombres a los que me dirigí, respondieron ‘No, gracias’, mientras que todas las mujeres dijeron: ‘Bueno, éste ya lo leí, pero voy a escoger ese otro’.

Usted planteó una pregunta importante. No tenemos un gran sentido de la novela, y, a mi juicio, hay verdadero temor de que se esté desintegrando en una infinita subjetividad. Toda una generación de novelistas escribe sólo en primera persona, sólo acerca de estados emocionales, y sólo desde una percepción profundamente subjetiva de un mundo inmediato.

Hay toda una generación de narradores en lengua inglesa incapaz de escribir una frase enunciativa sin que parezca una pregunta. De modo que existe la posibilidad de que la novela llegue a transformarse en una especie de interminable esfera diminuta. Ya no tendría ese tono descaradamente juguetón de Borges ni la delirante exuberancia de García Márquez o, para el caso da lo mismo, ese carácter socialmente inclusivo... ¡Es un peligro real! El problema es que hoy los escritores parecen sentirse avergonzados de las ideas. Sólo desean describir emociones y eso no es suficiente. Por cierto que la novela es una forma de

expresión muy emocional, pero también es una magnífica herramienta para jugar con las ideas.

En lo que respecta al cuento, pienso que es el formato más exigente... Yo me inicié escribiendo cuentos, y no pensaba escribir una novela mientras no hubiera ejercitado el cuento; pero no considero el cuento como una especie de gimnasia para que los escritores desarrollen suficiente musculatura en sus brazos y así puedan lanzarse a escribir una novela. El cuento es un género que espero volver a cultivar algún día... Aunque cada vez que pienso en un cuento tiemblo ante la dificultad de tener que encapsular y capturar un universo en un pequeño espacio.

He llegado a la convicción de que el verdadero placer, no suficientemente valorado, al escribir obras de ficción, se encuentra en el relato de 20.000 a 40.000 palabras: el cuento largo de tipo chejoviano que podemos leer en dos horas y media de un tirón, en el que podemos meternos como en una película o una ópera o una obra teatral, y en el que una vez alcanzado el final podemos retener todo el entramado en nuestra mente... Lo cual exige someterse a drásticas restricciones, como tener que emplear sólo una, o incluso ninguna, trama secundaria; delinear los personajes con una increíble economía de medios, y hacer avanzar la trama con una prosa que resulte lúcida.

...Estoy pensando en esa novela perfecta que me temo estará siempre fuera de nuestro alcance, ¡pero es corta!

Cuando un conocido me envía una novela de 870 páginas, me desmoro. Hay muy pocos autores en el mundo capaces de mantener el interés del lector en una novela de esa longitud sin requerir realmente la intervención de un corrector divino.

La longitud es, a mi modo de ver, un asunto de cantidad que altera la naturaleza de las cosas. No se trata simplemente de escribir menos, hay que escribir de manera distinta, lo que es muy demandante.

Pregunta: Hay un elemento que me intriga mucho y que me parece reconocer en varias de sus novelas —en *Los perros negros*, en *Amor perdurable*, en *Amsterdam*, en *Sábado*, en *Expiación*—, que es la dimensión ética o moral. Siempre se plantea en algún momento un dilema moral, una cuestión ética, una actitud o un gesto muy ético como el del abuelo al final de *Sábado*, por ejemplo, o bien una falta de ética muy fuerte. ¿Está esa dimensión moral puesta al servicio de la tensión dramática? ¿O es más bien una necesidad suya de plantearle un

tema moral al lector; es decir, de introducirlo como tema en la interpe-lación hacia el otro que está leyendo el libro?

IME: Bueno, antes que nada me siento halagado por su pregunta porque la percibo muy de 'adentro'... Quisiera retomar la idea de que es lamentable que desaparezca la posibilidad de la novela como una forma de investigación o debate moral. Y si hemos de considerar la novela como una forma de investigación de la condición o naturaleza humana, entonces los dilemas morales, los problemas o las inquietudes morales tienen que estar en el centro de ellas.

Me parece sumamente lamentable que se haya perdido lo que todos los escritores del siglo XIX daban por sentado. George Elliot escribía a veces una especie de pequeños ensayos morales, que están allí suspendidos en párrafos a veces deliciosos y a veces tediosos... También la obra de Tolstoi está henchida de un sentido de indagación moral. Incluso en las escenas más conmovedoramente sinceras, que parecen sostenerse por sí mismas como una unidad independiente, como cuando Veslovsky acude a visitar a Lyovin cuando ya está casado con la mujer que ama, y este último se deja llevar por los celos de una forma apasionada... hay ahí un verdadero sentido de la naturaleza moral, porque para que ambos se reconcilien Lyovin debe descubrir algo de sí mismo y tiene que ser perdonado, lo cual no es nada fácil. Por eso también es que me gustan tanto las novelas de Camus, pues están fuertemente adheridas a una esfera moral...

Pero, una vez más, en términos de cómo se hace esto, creo que se consigue dejando en cierto modo que se organice solo. Si uno ha logrado con honestidad abrirse camino con los personajes adecuados, y éstos están donde uno quiere que estén, las cuestiones morales fluyen de alguna manera. No se lo puede dirigir desde arriba. No podemos hacer emerger las cuestiones morales manipulando los hechos para que ellas encajen... Me parece que cuando ya tenemos a los personajes logramos esa sensación de una obra de largo aliento que se organiza a sí misma, y los dilemas morales estarán allí. Obviamente no hay que decirle a la gente cómo debe vivir... hace mucho tiempo que superamos esa etapa. Pero es una lástima cuando las novelas se dan vueltas en un presente vacío, atemporal, como si hubiésemos nacido fuera de la historia. Vivimos rodeados por la política; en ocasiones hablamos en público de los otros en forma muy pendenciera; discrepamos casi en todo; pero también

somos en extremo cooperativos. Todas estas cosas se dan juntas... Somos como una colonia de cuervos, parlotando, volando de un lado a otro, y allí están presentes las cuestiones morales que uno quiere encarar de algún modo.

Pregunta: Soy inglés y voy a hacerle una pregunta un poco vergonzosa. Hace poco leí *Chesil Beach* y me pareció una historia magnífica sobre la falta de comunicación. Pero no advertí el hecho crucial de que la protagonista había sido abusada de niña por su padre, hasta que alguien me lo dijo. Entonces la releí y me pareció obvio. Mi pregunta es sobre la sutileza. ¿Hubo ahí una sutileza deliberada por parte suya? ¿O sólo fui torpe como lector?

IME: Me alegro de que no se haya dado cuenta y lo descubriera después... La suya es una buena pregunta. Me resultó muy difícil ese párrafo. En mi primer borrador resultaba muy obvio; estaba descrito con lujo y detalle. Luego me comenzó a parecer que terminaba explicándolo todo sobre esa mujer. Y eso era lo que no quería que sucediera. Entonces lo saqué del todo, y tampoco quedaba bien. Entonces le ‘bajé’ el volumen, por así decirlo. Está ahí, pero no todos los lectores lo ven. Algunos lo advierten en una relectura, ¡si tengo la suerte de ser releído! Otros lo ven de inmediato, pero no están seguros. Eso era lo que yo buscaba, más o menos. Está ahí si se quiere encontrarlo. Al igual que ningún ser humano puede ser explicado por un solo hecho, no quise que esa mujer pudiese ser explicada por el abuso que había sufrido años atrás. Pero también quería que formara parte de la argamasa de su dolorosa condición.

Pregunta: Quisiera saber qué opinión le merecen sus dos primeras colecciones de relatos, *Primer amor últimos ritos* y *Entre las sábanas*. Me sorprendió mucho leer que usted se refirió a ambas en forma algo peyorativa. En *The New Yorker* usted señaló que en esos relatos había intentado escandalizar al lector, o que se había sentido arrinconado, por así decirlo. A mi juicio usted logró abandonar ese rincón, como también el cuadrilátero y el edificio. ¿Cree que eso explica de alguna manera el que usted no haya vuelto a escribir relatos cortos? Lo digo porque Galen Strawson, una de las tres personas que leen sus escritos antes de ser publicados, ha señalado que usted es básicamente un escritor de cuentos.

IME: Alguna vez se me atribuyó la intención de escandalizar al lector con esos relatos, y yo solía refutar esa imputación. Luego pensé que podía probar lo contrario, y me dije: voy a dejar de negarlo y lo voy a admitir. Creo que ‘escandalizar’ no es la palabra exacta, pero lo que sí sentía era impaciencia frente a varias de las obras que se publicaban en esa época. Me parecían demasiado comedidas. Lo que me lleva de vuelta a lo que señalé antes acerca de las corrientes centrales de la literatura inglesa de los años sesenta y setenta... Supongo que yo quería intervenir y presentar algo oscuro, con colores horrorosamente brillantes... Creo que estaba empeñado en ser distinto, estridente, escandaloso, perverso y extraño... Yo había sido un adolescente de muy buena conducta para los estándares modernos. Había sobrellevado todas las difíciles etapas de mi educación, y cuando terminé mis estudios y egresé de la universidad, de pronto me sentí libre y comencé a vivir nuevas experiencias; en cierto modo me desboqué, y ello se vio reflejado de alguna manera en mis obras de ficción. Consumí muchas drogas, hice ciertas locuras que ahora preferiría no relatar. Fue una suerte de ‘vicio’, que no podía perdurar... Efectivamente me sentí acorralado; tenía que cambiar. Dejé de escribir obras de ficción durante un tiempo a comienzos de los ochenta. Escribí guiones para el cine y la televisión, luego escribí el libreto para la ópera de un amigo que es compositor. Me involucré más con la historia, con inquietudes sociales, y eso me permitió soltarme. Así pues, la siguiente novela que escribí después de ese período fue *Niños en el tiempo*, la cual marcó una nueva etapa para mí.

Ahora bien, a lo mejor es cierto que en ese entonces yo actuaba como un niño que gritaba para que lo escucharan y armaba un escándalo en busca de atención. Pero en ningún caso reniego de esos relatos.

Pregunta: En esa misma línea de lo que usted comentaba, me parece que *Chesil Beach* también podría ser considerada una novela bisagra. En el sentido de que tiene un conflicto más sutil, igualmente grave y de importancia vital para los protagonistas, pero no de la dimensión de *Sábado* ni de *Expiación*, ni de *Amor perdurable*, o de las ‘novelas crueles’, como podríamos llamar a las primeras. Y esas tres páginas que leyó de su nueva novela también tienen ese tono, diría yo algo más intimista, y pareciera que los conflictos son más sutiles. No sé si es así, o no.

IME: Me parece que es muy difícil para un escritor exponer su patrón. Puede que *Chesil Beach* resulte ser una bisagra o un punto de inflexión en mi obra. Pero eso sólo lo sabré en retrospectiva, en este momento me encuentro inmerso en el proceso. Lo que sí tengo claro es que volveré a escribir otra obra de esa extensión...

En cierto sentido, supongo, *Chesil Beach* es un regreso a mis primeras dos novelas de 40 y 50 mil palabras, con situaciones de encierro. *El jardín de cemento* y *El placer del viajero* eran muy claustrofóbicas, o limitadas; simplemente rastreaban una serie de sucesos de un punto a otro. *Chesil Beach* tiene un poco ese carácter, aunque se mueve en el tiempo hacia atrás y luego hacia adelante. Y cuando recién les leí el pasaje de mi última novela [*Solar*], pensé en un momento que había vuelto a los años sesenta, pero con un personaje diferente, mucho más seguro y manipulador que Edward en *Chesil Beach*... Pero esta nueva novela [*Solar*] está ambientada en la actualidad; su protagonista tiene más o menos mi misma edad y, como ya señalé, es una persona de moral bastante dudosa...

La mayoría de los escritores, cuando han terminado su novela, no sabe cuál es el resultado final. En verdad, aún no tengo una idea clara de mi última novela [*Solar*]. No he aprendido a hablar de ella... Es parte de la condición de los autores en la era actual tener que viajar por el mundo explicándose a sí mismos. Kafka nunca lo hizo, tampoco Jane Austen. Si algún escritor lo hacía en el siglo XIX, usaba un prefacio; ahí están los célebres prólogos de Henry James o de Conrad. Ahora somos criaturas que deben explicarse y convertirse en exégetas de sí mismos. Eso requiere cierto entrenamiento...

Puedo hablar de *Chesil Beach*, pero no como un punto de quiebre porque no sé cuál es el giro que he dado... La novela que acabo de terminar es muy distinta. Creo haber escrito una suerte de farsa moral. Pero otras personas podrían convencerme de que no es así... Aún no termino de entenderla completamente. Si conversamos de aquí a un año, entonces habré aprendido a ‘cantar’ la ‘canción’ de esta novela. Y podré decirles: ‘No, no es un punto de quiebre’.

Pregunta: Quisiera preguntarle cómo relacionaría usted los usos de la memoria —individual, literaria e histórica— en su novela *Expiación*, y si siente que favoreció a alguna sobre las otras.

IME: Yo diría que aun cuando Briony Tallis no expía su culpa por lo que ha hecho —y la verdad es que lo que cometió fue más bien una equivocación que un delito—, ella compensa su error en gran medida, pues ha vivido lo que Henry James denomina una “vida examinada”. Durante su carrera de escritora redactó nueve borradores de su novela. Trató de examinar el argumento desde todos los puntos de vista y finalmente llegó a la conclusión de que no estaba escribiendo unas memorias, sino una novela, de modo que podía permitirse la libertad de distorsionar los hechos reales, cualesquiera que ellos sean. Briony sucumbe a una urgencia brutal e increíblemente sentimental, y permite que los amantes se reúnan. Luego, alguien más, como si fuera yo, abruptamente los separa. ...Así es como veo ese acto de recuerdo de Briony: como un acto de reflexión moral que duró toda su vida.

Pregunta: Me gustaría que se refiriera al proceso de escribir, a la selección de palabras... Me he topado con infinidad de combinaciones de adjetivos. Cito algunos: “personalidad implacable”, “abierto oportunismo”, “conclusión antojadiza”, “descubrimiento incidental”, “éxito legendario”, etc. ¿Qué pasa cuando se encuentra a solas con su obra? ¿relee usted lo que ha escrito?

IME: Acostumbro a tomar el párrafo como la unidad básica. Si el párrafo tiene, digamos, 250 palabras, llego hasta el final y luego leo en voz en alta. Antes me avergonzaba un poco... Pero ahora que vivimos en un mundo de teléfonos móviles, donde la gente habla sola en la calle, ¡qué importa sentarse a leer unos cientos de palabras propias! Si alguien me escucha por casualidad, pensará que estoy hablando por teléfono. Es curioso cómo he tenido que superar algo parecido al pánico escénico para lograr hablar a solas sin parecer un chiflado. Pero ése es uno de los métodos que utilizo para revisar lo que podría llamarse el primer borrador. Me encanta leer lo que estoy escribiendo en el momento... y me aburre leer lo que ya está publicado. Es mucho más interesante leer algo en lo que estoy trabajando y que puedo cambiar. De hecho, al leerles el pasaje me percaté de un par de cosas que ahora las veo de manera diferente y que me gustaría ‘apretar’ un poquito... Creo que es importante dejar que la prosa se asiente en la lengua y dejar que cada frase juegue con la siguiente.

Asimismo, otro aspecto bastante difícil de definir es “cuál es el intervalo [*gap*] entre las frases”. No sé lo que les pasa a otros escritores que están en esta sala, pero yo a menudo descubro que la revisión de los segundos y terceros borradores consiste en quitar frases, porque hay una sobredeterminación. No se necesita demasiada información para pasar desde una oración a otra. Tiene que haber una elasticidad lógica, una ligera omisión que añada algo de músculo; un pequeño giro. Y para eso se necesita sacar algo, y ello sólo se descubre leyendo en voz alta. Si hay demasiada sobredeterminación el texto se vuelve pesado, y para que adquiriera la fluidez necesaria tiene que haber un espacio entre las unidades de sentido.

Ciertamente, es crucial leer en voz alta.

Pregunta: ¿Podría darnos su opinión acerca de los libros digitales?

IME: Bueno, mi esposa me regaló uno de esos lectores, de marca Sony, y recién estoy comenzando a apreciar su increíble utilidad, en especial durante los viajes: ¡podemos llevar consigo una biblioteca completa! También es una herramienta maravillosa cuando nos vemos obligados a esperar durante horas, pues nos permite acceder a todos los cuentos de Chéjov o Cheever o de cualquier autor al que de pronto se nos ocurra leer.

La verdad es que el medio, a mi juicio, no influye de manera alguna, en el sentido de que no creo que la obra de Chéjov se vea degradada al estar almacenada en un Kindle o en un lector Sony. Las palabras siguen siendo palabras; el acto de leer sigue siendo el mismo. De modo que me parece una estupenda innovación. Aun así, todavía quiero que en mi hogar haya muchos libros en mis estantes o desparrramados sobre las mesas, o usados como topes para mantener las puertas abiertas.

El gran problema con este avance es que muy pronto ocurrirá un fenómeno de selección natural. Algunos lectores electrónicos sólo se relacionan con Amazon, otros con Waterstone, etc., pero llegará el ‘momento Betamax’ en el que se impondrá el i-reader de Apple o cualquier otro. Necesitamos que aparezca un soberano todopoderoso y arrase a los demás, reuniéndolos bajo un solo gran imperio. Y al mismo

tiempo, cuando Google suba a internet todos los libros no protegidos por derechos de autor, los lectores nos encontraremos en una situación históricamente fascinante y privilegiada, pues tendremos a nuestra disposición prácticamente toda la literatura mundial. □