

Prólogo

PETER CAREY: Por fin era escritor.

ENTREVISTADOR: ¿Qué factores fueron decisivos para que todo cobrara sentido?

CAREY: La edad, la experiencia, un estilo formal más sencillo, la práctica, la lectura, las influencias, la superación de las influencias.

The Paris Review, 2006

Hay tres reglas para escribir una novela. Por desgracia, nadie sabe cuáles son.

(Atribuible a) W. SOMERSET MAUGHAM

En una cena de Nochevieja en Los Ángeles, allá por los años ochenta, el mago Ricky Jay entretenía a sus invitados realizando elaborados trucos de magia con un simple mazo de cartas cuando, de repente, uno de los comensales le espetó:

—Oye, Ricky, ¿por qué no haces algo que sea espectacular de verdad?

Tras un silencio incómodo (porque todos los trucos lo habían sido), Jay le pidió a su invitado que dijera una carta.

—El tres de corazones —le contestó el hombre.

Jay barajó el mazo, lo agarró con la mano derecha, lo arqueó y lanzó en cascada las cincuenta y dos cartas, que sobrevolaron

la mesa a lo largo y golpearon con fuerza una botella de vino que estaba abierta.

—¿Me recuerdas cuál era tu carta?

—El tres de corazones.

—Mira dentro de la botella.

El hombre obedeció y encontró, enrollado en el cuello de la botella, el tres de corazones.

Los ardidés que emplea cualquier mago que se precie, sus trucos ilusionistas o de prestidigitación, se parecen —por lo menos si nos fijamos en el asombro que provocan— a lo que hacen los grandes escritores. Vladimir Nabokov habló en una ocasión de «la magia impecable del estilo de Tolstói». Pongamos por ejemplo la escena de *Anna Karénina* en la que Konstantín Levin, un terrateniente de treinta y dos años, le pide matrimonio a la princesa Katerina Aleksándrovna Scherbatski, «Kitty». Levin es un aristócrata apasionado pero tímido que, a diferencia de sus amigos moscovitas, vive en el campo, en su hacienda. Llega a pedirle matrimonio a Kitty en dos ocasiones. En la primera, la princesa, que acaba de cumplir los dieciocho, lo rechaza torpemente y le dice que su matrimonio es imposible. Ella cree estar enamorada del apuesto conde Alekséi Vronski y tiene la convicción de que este pedirá su mano muy pronto. Para Vronski, su coqueteo con Kitty no es más que un mero entretenimiento, y vuelca su atención en Anna. Levin queda destrozado por el rechazo de Kitty y regresa a su finca, abandonando cualquier esperanza de casarse y resuelto a olvidarla para siempre.

Levin, honesto, introspectivo, preocupado por la igualdad y dedicado a su hacienda, comparte muchos rasgos con su creador (y no es casual: en ruso, Levin significa ‘de Lev’; y Lev es el nombre de pila de Tolstói). En cierto modo es una figura un tanto torpe, blanco fácil de burlas, pero se gana un hue-

co en nuestros corazones y de inmediato deseamos que Kitty cambie de parecer, aunque no sabemos cómo será eso posible después de tantos malentendidos.

Al final, un primo que tienen en común maneja la situación de modo que los dos acaban a solas en el salón de sus anfitriones. Kitty se acerca a una mesa de juego, se sienta y, tomando un trozo de tiza, empieza a dibujar círculos en el tapete verde. Ninguno de los dos habla. Tolstói nos dice que los ojos de Kitty «brillaban suavemente». Levin se inclina, coge la tiza y escribe: «C, u, m, c, n, p, s, s, n, o, e».

Esas letras eran las iniciales de las palabras «Cuando usted me contestó: “No puede ser”, ¿significaba nunca, o entonces?».

No había ninguna probabilidad de que Kitty pudiese descifrar esa frase complicada. Levin la miró como si su vida dependiese de que Kitty comprendiera aquellas palabras.

Kitty posó en él sus ojos con expresión grave; luego, apoyó una mano en la frente, que había fruncido, y comenzó a leer. De cuando en cuando miraba a Levin, como preguntándole con los ojos: «¿Es lo que me imagino?».

—Lo he comprendido —dijo al fin, ruborizándose.

—¿Qué palabra es esta? —preguntó él, señalándole la *n* con la que indicaba «nunca».

—Significa «nunca» —contestó ella—. ¡Pero no es verdad!

Rápidamente, Levin borró lo que estaba escrito, le entregó la tiza a Kitty y se levantó. Ella escribió: «E, n, p, c, d, o, m».

De pronto, el rostro de Levin resplandeció. Había comprendido. Aquello significaba: «Entonces no pude contestar de otra manera».

La miró con expresión interrogante y tímida.

—¿Solo entonces?

—Sí —contestó Kitty con una sonrisa.

—¿Y a... ahora?

—Bueno, lea lo que sigue. Le diré lo que yo desearía. ¡Lo que desearía con toda mi alma!

Kitty escribió las iniciales siguientes: «Q, u, p, o, y, p, l, s». Aquello significaba: «Que usted pudiera olvidar y perdonar lo sucedido».

Levin cogió la tiza con sus dedos rígidos y temblorosos y, rompiéndola, escribió las iniciales de la siguiente frase: «No tengo nada que perdonar ni olvidar y no he dejado nunca de amarla».

Kitty lo miró con una sonrisa extática.

—He comprendido —dijo en un susurro.

Leí esta escena por primera vez a los veinte años, la he releído en muchas ocasiones desde entonces y siempre me maravilla el efecto que me provoca. ¿Cómo era posible que una combinación de palabras aparecidas en una página —y traducidas, además— se apoderase de mí de esa manera? ¿Cómo había creado Tolstói aquel encuentro que me extasiaba y hacía aflorar en mí sentimientos tan fuertes por dos seres imaginarios (y que hizo que me perdiera la cena en el comedor universitario)? Más adelante descubrí que el juego de la tiza era una adaptación de la forma en que le pidió matrimonio Tolstói a Sonia Behrs en la vida real, del mismo modo que la escena en la que Levin insiste en enseñarle a su futura esposa los diarios que relatan su juventud disoluta es una traslación de las propias experiencias del autor. ¿Cómo había convertido en ficción unos episodios tan íntimos?

Eso es justamente lo que intenta precisar este libro, con un mazo de cartas que abarca toda una vida de lecturas. «¿A quién podéis importar? —grita Alicia justo antes de abandonar el País de las Maravillas—. ¡No sois más que una baraja!». La única diferencia es que a nosotros sí nos importa, y ahí es donde surge la magia. El novelista no se limita a realizar un truco, por supuesto; crea un mundo entero que contiene temas, personajes,

tramas, contextos culturales y mucho más. Pero no hay que perder de vista esa sensación de maravilla y de asombro que es el secreto que se oculta en la botella.

Fui hijo único y me crie en la turística Brighton, en la costa meridional inglesa, y pasé gran parte de mi niñez y juventud rodeado de libros. También devoraba tebeos, una media docena a la semana, y me identificaba totalmente con Guillermo Brown (aunque también me empapaba de otras creaciones británicas como Jennings, Desperate Dan o Billy Bunter). Después pasé a *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* (hoy por hoy, el único libro que he leído diez veces), *Secuestrado* y todas las novelas de Stevenson, Julio Verne, John Buchan (¡Ah! Sus *39 escalones* y el hombre que «alzó una mano a la que faltaban tres dedos»), Edith Nesbitt, casi todo Dumas y Rider Haggard y luego (lo confieso) todas las historias de Agatha Christie, etcétera. Participar en la vida de los personajes de ficción no solo ha sido mi pasatiempo principal, sino que también ha dado forma a mi conciencia moral.

Además de trabajar en mis propios textos, desde 1969 he editado la prosa de otros y he abarcado la mayoría de los géneros de ficción y no ficción (una breve lista incluiría a Kingsley Amis, Anthony Burgess, Sebastian Faulks, Jean Auel, Fay Weldon, John Le Carré, A. Alvarez, Victoria Glendinning, Richard Holmes, V. S. Pritchett, Hilary Spurling, Madeleine Albright, Simon Winchester, Vanessa Redgrave, Dian Fossey, Studs Terkel, John Keegan y Jonathan Spence). También he impartido clases de escritura creativa como profesor visitante durante varios años.

Este libro describe cómo acaba el tres de corazones dentro de la botella; cómo los autores a los que he leído y con los que he trabajado llegan a componer sus libros y cómo toman sus decisiones creativas, para bien y, en algunos casos, también para mal.

Cómo piensan los escritores empezó siendo una extensión de mis clases en la universidad.

Sin embargo, a medida que el libro cobraba forma, también cambiaban mis objetivos. Aunque uno de los propósitos del libro es ofrecer consejos prácticos para escribir, me acabó atrapando el modo en que los grandes novelistas habían abordado algunos problemas: cómo Charles Dickens y George Eliot, por ejemplo, resolvieron la culminación de sus novelas; cómo William Faulkner experimentó con distintos narradores y puntos de vista, o cómo Elmore Leonard perfeccionó su uso del diálogo.

He escrito sobre aquello que espero llame la atención de cualquiera que sienta algo especial al leer literatura imaginativa de verdadera calidad. El escritor y profesor americano Richard G. Stern dijo que nunca dudaría en incorporar a sus clases «el trabajo de los maestros». Explicó que no lo hacía por «degradar lo maravilloso, sino por evocarlo. Mi deseo es que los estudiantes se enamoren de lo sublime y mostrarles que no es inalcanzable». He intentado hacer algo parecido, en la medida de lo posible, sirviéndome de las palabras de los propios autores como ayuda para explicar su oficio, con el ánimo de que el lector emprenda un viaje por las preocupaciones, técnicas, trucos, fallos y, a veces, obsesiones de nuestros escritores más brillantes.

En realidad, ¿se puede enseñar a escribir a alguien? Brendan Behan (1923-1964), quien se autodefinió como «un bebedor que tiene problemas con la escritura», recibió la invitación de una prestigiosa universidad estadounidense para dar una charla vespertina sobre su oficio. La fama de bebedor y agitador de Behan hizo que el auditorio se llenara hasta la bandera: los estudiantes se arremolinaban al fondo de la sala, aguardaban sen-

tados en los pasillos... pero llegaba la hora y no había ni rastro de aquel prohombre. Pasaba el tiempo y la tarima seguía vacía. Unos cuarenta y cinco minutos más tarde, un Behan más desaliñado que de costumbre irrumpió en la sala dando un traspie y la audiencia esperó, expectante, curiosa y alarmada a partes iguales.

«Buenas tardes —canturreó—. A ver, que levanten la mano los que quieran ser escritores.» Casi todo el mundo la levantó. Behan contempló aquel bosque de brazos con desagrado. «Bueno —añadió—, entonces volved a casa y poneos a escribir de una puta vez», y dicho lo cual, abandonó el escenario.

La cuestión de si se puede o no enseñar a escribir no concluye aquí, ni mucho menos. Kurt Vonnegut, que formó parte del profesorado del programa de escritura creativa de la Universidad de Iowa, mantenía que no era posible preparar a nadie para que fuera escritor, y se comparaba con un jugador profesional de golf que, a lo sumo, podía ayudar a alguien a dar menos golpes durante el juego. Cuando le preguntaron si la escritura se podía enseñar, Ann Beatie, profesora en la Universidad de Virginia, contestó lo siguiente: «¿Acaso alguien dice alguna vez: “Este es fulanita; yo le enseñé a ser escritor”?». Los profesores, sugirió, no pueden insuflar el don de la escritura, pero si ven que alguien lo tiene, lo que sí pueden hacer es evitar que esa persona vaya por donde obviamente no debe.

Vale la pena ahondar en este planteamiento. El novelista y veterano profesor John Gardner creía que «la capacidad de escribir es sobre todo resultado de una buena enseñanza, respaldada por un profundísimo amor por la escritura», y señaló que Hemingway, aunque dijera oficialmente (como Behan) que el único modo que tenía un escritor de aprender su oficio era largarse y escribir, lo cierto es que recibió bastantes horas de clase de Gertrude Stein. En una carta le comentó: «¡Qué difícil es escribir! Antes de conocerte me costaba menos. No cabe

duda de que era muy malo. Sigo siéndolo pero, caramba, de un modo distinto».

Veamos ahora el caso de George Orwell, cuyos inicios como escritor fueron bastante desmañados. Cuando, a los veinticuatro años, se instaló en una modesta vivienda londinense, trabó amistad con la distinguida poeta Ruth Pitter. Ella fue la primera persona que vio sus textos de aprendiz, y pensó que eran torpes y que Orwell estaba «como gallina en corral ajeno». Los dos daban largos paseos a orillas del Támesis para hablar de sus narraciones o compartían cena y una botella de vino peleón, momentos en que la crítica de Pitter era implacable. Pero, por mucho tormento que ella le diera, también lo ayudaba explicándole en qué cosas se equivocaba. En suma, quizá Pitter no le insuflara el don de la narración a Orwell, pero sí que le enseñó a componer sus relatos.

Cómo piensan los escritores arranca igual que todos los libros: una frase inicial, un párrafo inicial y la problemática de empezar con buen pie. Después los capítulos se organizan *grosso modo* en torno al proceso creativo. La creación de los personajes es un tema de suma importancia —casi siempre, alguno seguirá con nosotros mucho después de que la historia se haya desvanecido—, pero ¿cómo logramos que cobren vida? ¿Qué nombres les ponemos? ¿Qué partes de su pasado desvelamos? Mark Twain se torturó durante meses con la historia de uno de sus personajes que jugaba con cerillas estando preso y acababa quemando la prisión y siendo pasto de las llamas, a pesar de que ese personaje, al final, no acabara saliendo en *Tom Sawyer* ni en *Huckleberry Finn*. Twain se burlaba de su sentimiento de culpa autoinfligido, pero no podía evitarlo. Así que también me fijé en lo que significa que un personaje «se apodere» de un relato: la noción —avalada por escritores como Jane Austen o

Jane Smiley— de que los personajes de ficción pueden tener una vida independiente, una existencia que va más allá del trabajo de su autor.

Y luego hay un tema que raramente se trata en los libros sobre escritura: el plagio. Todo autor «toma prestados» elementos tanto del trabajo como de la vida de otros. Se alaba a Shakespeare por inspirarse en Plutarco y en Holinshed, mientras que se pone en la picota a Doris Kearns Goodwin por utilizar el trabajo de otro escritor sin reconocerlo. ¿Qué principios éticos siguen al hacerlo y cuándo se convierte el préstamo en un acto creativo en sí mismo? Laurence Sterne plagiaba y se regocijaba de ello, mientras que Malcolm Gladwell, al descubrir que había sido plagiado, procedió a felicitar al responsable por haber aumentado el valor de lo que había escrito él antes. ¿Qué significa ser «original»? ¿De dónde surgen las ideas? Los plagios de los autores abarcan todo el espectro de posibilidades y van del simple hurto a la problemática de escribir sobre gente a la que conoces sabiendo que puedes hacerle daño. No es un tema baladí.

Todo escritor tiene que elegir un punto de vista desde el que narrar su historia: puede hacerlo en primera o en tercera persona, o combinar distintos puntos de vista y, si es así, debe decidir cuántos serán y cuándo cambiará de un narrador a otro. Y también está la cuestión de lo cerca que se posicione el autor respecto de la acción: no será la primera vez ni tampoco la última en que Tolstói destaque como excelente ejemplo de manejo tanto de la distancia narrativa como de la voz narrativa. Algunos de los escritores más ilustres sentían predilección por la experimentación, desde Jane Austen y Wilkie Collins hasta Faulkner y Kafka, pasando por Norman Mailer y Salman Rushdie (quien ha admitido que en *Hijos de la medianoche* cometió intencionadamente errores factuales y de juicio, solo para descubrir más tarde que el texto también contenía errores invo-

luntarios que contribuían a su objetivo principal, que era minar la credibilidad del narrador).

Todo gran escritor tiene una voz propia que lo distingue de las voces de sus personajes. Esa «voz» implica un habla, y muchos autores (Ivy Compton-Burnett es famosa por ello) prácticamente solo emplean el diálogo, mientras que otros apenas recurren a él. ¿Qué se busca con el uso del diálogo en una novela? ¿Cuánto diálogo hay que incluir y cuánto hay que omitir? ¿Y qué ocurre con el estilo directo, el estilo indirecto o el diálogo interno? Todo ello nos lleva al tema de la ironía. Con el paso de los años, esta palabra ha llegado a tener implicaciones muy diferentes, a medida que han ido cambiando las modas y los significados, si bien se trata de una evolución fascinante en sí misma, porque desempeña un papel fundamental a la hora de escribir bien y reta al lector a responder a lo que no puede decirse pero debe entenderse.

Algo que me suscitó confusión durante muchos años fue dilucidar qué significaba «historia» y qué la hacía distinta del «argumento». ¿Se trata de una cuestión meramente semántica u ocupa un lugar central en el modo de trabajar de los novelistas? Cuando leí por primera vez *Mientras escribo*, de Stephen King —que sigue siendo el mejor libro que existe sobre el arte de la creación literaria—, me pareció extraordinario que estuviera tan en desacuerdo con E. M. Forster, que había dado clases sobre el tema sesenta años antes y cuyas opiniones eran igual de vehementes. Ambos se equivocaban al adoptar posiciones tan extremas: al contrastar sus opiniones, nos damos cuenta del porqué y vemos qué es lo primero que hace que una historia sea buena.

Años atrás, cuando mis tres hijos eran pequeños, su madre y yo nos turnábamos para leerles en voz alta. Recuerdo que una tarde volví antes del trabajo porque me tocaba a mí, y ya solo nos quedaban unas páginas para acabar *El jardín de medianoche*,

el conocido (y mágico) cuento de Philippa Pearce, publicado por primera vez en 1958. Al subir las escaleras que llevaban al dormitorio de los niños, oí la voz de mi mujer. ¡Ella también se moría de ganas de leerles las últimas páginas y se las había apañado para acostarlos pronto! Me senté en los escalones a escucharla, maravillado por la musicalidad de las palabras. De modo que le he dedicado un capítulo entero al ritmo en la prosa narrativa, en el que aparecen desde Gustave Flaubert y sus paseos por el bosque cercano a su hogar para declamar sus últimos escritos, hasta Charles Dickens y Thomas Mann, henchidos de orgullo tras sus lecturas en distintos lugares, prestando cada vez más atención en sus últimas novelas a cómo «sonaba» lo que escribían.

Otro de los temas que suelen evitar los críticos literarios es el sexo. ¿Cómo escribir sobre él? ¿Vale la pena siquiera intentarlo? Los novelistas han abordado este tema de modo muy dispar, que varía de la supuesta reticencia de Samuel Richardson a la calculada franqueza de John Updike, el cual esquivo la descripción explícita o intenta hallar un modo de sortear la censura de aquel momento. En la mayoría de las buenas novelas, la actividad sexual no es un fin en sí mismo, sino que nos aporta información sobre los personajes y su historia. La intimidad física, no obstante, puede ser un tema bastante incómodo sobre el que escribir con tino, y mi conclusión al respecto es que, cuando menos, hay que intentarlo.

La revisión, tanto si la lleva a cabo uno mismo como si se realiza como consecuencia del consejo de otros, es un asunto crucial. «¡Abrevia, abrevia! Empieza por la segunda página», le aconsejó Chéjov a su hermano, que también ardía en deseos de ser escritor. No obstante, aunque durante la revisión haya que cortar, podar y limpiar, siempre conviene que sea una «revisión». Es preciso mirar con ojos nuevos, y no limitarse a hacer carpintería (si bien a veces es cuestión de pura carpintería).

Balzac revisaba muchísimo, igual que Normal Mailer. En cambio, P. G. Wodehouse odiaba los segundos borradores, mientras que Jack Kerouac, William Golding y John Cheever tuvieron que lidiar durante años con editores buenos, con otros que se entrometían demasiado y también con editores malos.

El capítulo final trata de... bueno, de los capítulos finales. De cómo concluir una historia, sea cual sea su extensión. El final era un quebradero de cabeza tanto para Dickens como para Eliot, mientras que a Hemingway solía parecerle directamente algo imposible. A Tolstói le costaba soltar a sus personajes, especialmente en *Guerra y paz*. Hablo mucho de Lev, uno de mis autores favoritos, sí, pero hay otros muchos que desempeñan un papel importante; no solo los grandes exponentes decimonónicos, sino también figuras como Beckett, Philip Roth, Updike, Jonathan Franzen o Elizabeth Strout.

En su manual *Cómo lee un buen escritor*, Francine Prose recuerda oírles decir a compañeros escritores que «no pueden leer mientras trabajan en un libro propio por miedo a que Tolstói o Shakespeare influyan en su obra». Los grandes escritores pueden inhibir a los nuevos, cierto (o quizá lo que sucede es que uno lee a Scott Fitzgerald o a Henry James y no puede evitar imitarlos), pero lo más habitual es que tales escritores sean fuente de inspiración. Ese es mi caso, desde luego. Lo principal es el viaje que hacemos por sus dificultades y sus logros y, aunque no pretendo que los lectores de este libro acaben convirtiéndose en unos Tolstói modernos... ¿quién sabe?