

En primer lloc, voldria agrair al comitè del Premi de Ciència-ficció de la UPC que m'hagi convidat a parlar aquí, a Barcelona, una ciutat que he visitat sovint. Vaig venir-hi per primera vegada els dies anteriors a les Olimpíades, quan treballava en la indústria del cinema. Rodàvem anuncis de televisió en els banys públics abandonats al davant del mar i en altres llocs que ara han desaparegut. Vaig tornar-hi diverses vegades els anys noranta, quan Barcelona era el lloc de moda per al rodatge d'anuncis. Durant la pausa del menjar i en el poc temps que teníem entre el muntatge i el desmuntatge, solia escapar-me per fer el meu pelegrinatge personal pel món de Gaudí, agafava l'autobús que duia fins al seu llogaret inacabat per seure-hi a pensar i, de vegades, sols per seure. Altres vegades, sortia a trobar els vestigis de la gran Exposició Universal de 1929, ja que sóc un gran admirador d'aquelles magnífiques exposicions universals, els llocs on Suècia exhibia una locomotora Steam Elephant millorada i on Bèlgica va construir un pavelló ornamentat totalment amb *chockcrete*, un material de construcció basat en el coco.

Però després vaig deixar de treballar en la indústria del cinema —a Itàlia, en el Grand Sasso, en un avorrit anunci de Telecom Italia amb un indiferent Leonardo DiCaprio— i les meves visites a Barcelona van cessar abruptament, i l'escultura de Lichtenstein i els lloros se les van haver d'heure sense mi. Això va ser el 2000, i el motiu que es produís aquell canvi en la meva carrera va ser que, sorprenentment i meravellosament, algú havia acceptat publicar els llibres que havia escrit els darrers deu anys. Set anys després, continuo escrivint i les meus dos primers llibres han estat publicats ara per Ediciones B, editorial a la qual estic molt agraït, ja que estic completament convençut que la Sagrada Família mai no quedarà acabada si no n'inspecciono personalment els progressos amb una certa regularitat.

Ah, sí, també hauria d'expressar el meu agraïment al meu traductor simultani, \*\*\*\*\* \*\*\*, que està fent un treball fantàstic convertint els meus despropòsits en un festival d'erudició intel·lectual.

(Pausa, miro cap al traductor.)

Em pregunto si deu ser bo. Vegem-ho: "Disculpeu, excel·lència, però el barret del germà de l'oncle de la meva tia té al·lèrgia als goril·les albins."

No està gens malament. Em demano què pot passar si dic alguna cosa en espanyol o català.

"Em dic Jasper Fforde i el meu llibre es titula *El cas Jane Eyre*". (Comprovi si és correcte, si us plau!)

(Traductor (en anglès): "My name is Jasper Fforde and my book is *The Eyre Affair*.)

Queda un mica estrany. I en alemany? "Haben sie mein dodo gesehen?"

(Traductor: "Gdzie jestv moje dodo.")

Hum... Això sembla txec. *Molt* estrany.

Com sigui.

El títol de la meva xerrada havia de ser "Thursday Next i la metaficció", però podria fugir d'estudi de més d'una manera. En primer lloc, perquè així és com penso i escric habitualment i, en segon lloc, perquè no estic prou segur del que significa la paraula *metaficció*. Es tracta d'un d'aquests termes difusos amb els quals fan broma els qui els agrada més estudiar la ficció que gaudir-ne, els quals empen expressions com ara *topografia narrati-*

*va, absentació de la realitat, eix paradigmàtic d'associacions i cadena metafòrica de significants desterritorialitzats.*

(Miro cap al traductor.)

Tot bé?

Per als qui no conegueu el meu treball, potser hauria d'explicar en termes planers què és el que faig. El meu gènere és, em fa l'efecte, la "ficció-ficció". Escric llibres per a persones a les quals els agraden les històries i històries per a persones a les quals els agraden els llibres. El ric filó d'idees amb el qual vaig ensopegar gairebé per accident mentre joguinejava irresponsablement amb Dorian Grey una plujosa tarda de dimarts va ser que els personatges dels llibres són reals i estan vius, i són humans —i sols representen els seus papers davant nostre, el seu públic.

No és cap casualitat que sols puguis tenir dues pàgines obertes quan llegeixes un llibre, perquè si poguessis llegir tres pàgines més endavant, veuries com els ocupants del llibre es preparen frenèticament per a la escena imminent, i si poguessis mirar tres pàgines més enrere veuries com es desmunten els decorats i s'envien cap a altres llibres on els necessiten —de fet, he descobert que sols hi ha dotze pianos en la ficció i que és necessària tota una brigada especial d'experts en la logística de la narrativa amb piano per comprimir i enviar aquests instruments a través de l'espai intergèneres, allà on se'ls necessita a continuació. En aquesta zona "postlectura" els personatges es relaxarien i es felicitarien mútuament per una escena ben interpretada dient coses com ara:

(veu teatral)

"Has estat enlluernadora, estimada; tot el gènere de l'espionatge parla de tu."

En un instant, ells, també, seran transportats cap a un altre llibre, on, amb un ràpid canvi de gènere i amb un barret diferent representaran un altre paper en un altre gènere. De fet, gosaria fins i tot dir que cada llibre que tens, quan reposa, està totalment en blanc, potser sols amb un cuidador que es descriu toscament a la pàgina noranta-set, assegut al costat d'un braser resplendent, escalfant-se les mans, bevent una tassa de te i immers en els seus somnis de grandesa, en els quals, si estudia *veritablement* molt a l'Escola per a Personatges de Sant Tabularasa, algun dia podrà combatre amb alienígenes de l'espai en el quadrant gamma a bord d'una novel·la de ciència-ficció d'una qualitat prou dubtosa.

Amb aquest teló de fons, he inventat un personatge que ens guiarà, com Alcía, per un estrany paisatge de personatges díscòls, perillosos virus d'errors ortogràfics, patrulles d'atac amb l'objectiu d'assassinar el Heathcliff de *Cims borrascosos* i formes de vida parasitàries ben decidides a devorar la gramàtica. Es diu Thursday Next i no li importa res de ningú, llevat de Miss Havisham de Dickens, amb qui no us hauríeu de creuar, ni esmentar-li les seves noces.

En la primera de les sèries, *The Eyre affair*, presento Thursday i hi introduueixo l'univers paral·lel al qual anomena llar: un món d'aeronaus, dodós de reenginyeria, neandertals, inventors esbojarrats i una població que estima la literatura molt més que nosaltres en aquest món. En el món de Thursday no hi ha *hooligans* que es peguin els uns als altres per equips de futbol, sinó *hooligans* que es peguen sense sentit per discutir si va ser Shakespeare o Marlowe el millor autor teatral isabel·lí —ja ho veieu, un lloc *molt millor*.

Thursday treballa per als detectius literaris i segueix el cas d'algú que ha segrestat Jane Eyre del llibre que duu el mateix títol. Com que el llibre està narrat en primera persona i Jane va ser segrestada del manuscrit original, tots els exemplars de *Jane Eyre* estan en blanc a partir de la pàgina 206 i Thursday ha de retornar Jane al seu llibre, derrotar el ter-

cer home més malvat del món, millorar el final de *Jane Eyre* i, al mateix temps, intentar omplir les llacunes de la seva vida professional i amorosa.

Sense estar content amb endossar les meves, en certa manera, estranyes idees al públic lector, vaig treure una segona sèrie, *Lost in a good book*, en la qual coneixem millor el món dels llibres, on tota la ficció existeix en un estat de caos ordenat dintre d'una "Gran Biblioteca", en la qual hi ha tots els llibres que s'han escrit. A Thursday l'encanta poder passar d'un llibre a un altre, omplint buits de la trama o duen a terme tasques de manteniment generals per conservar les novel·les en bon funcionament. La idea central de tot això és que, malgrat la noble intenció de la ficció d'entretenir i il·lustrar, les coses mai no són tan simples. I en els llibres, com en la vida, el drama i el perill mai no estan gaire lluny. Com que qualsevol cosa que hagi estat creada per la humanitat ha de dur l'error i la malícia incorporats des de la seva concepció (per això l'energia nuclear mai no podrà ser 100 % segura), proposo que els llibres no han de ser diferents i si els personatges menors volen tenir un paper millor i si l'assassinat i la violència no sols probablement sinó positivament es fomenten com una necessitat narrativa, cal que hi hagi una agència de control dintre de la ficció. No sols para mantenir una vigilància curosa dels personatges ansiosos per avançar en el món afegint-hi els propis diàlegs, sinó també l'autorització de noves idees, la confiscació de dispositius per passar pàgines mal construïdes, el perill de les històries de fons autoextraïbles, dispositius errants de trama "cap en una bossa" i altres ostentacions basades en la història massa nombroses per esmentar-les.

Aquesta agència de control s'anomena Jurisficció i la dirigeixen personatges de ficció, així com diversos personatges que jo mateix vaig crear perquè poguessin ser prescindibles, com la cara irrecognoscible que vam veure al començament d'un episodi de *Star Trek*. I, per descomptat, la mateixa Thursday Next, que la llança a un món de ficció estrany on

s'esdevé qualsevol cosa i s'espera qualsevol cosa —al cap i a la fi és ficció i aquesta és la qüestió.

Però, d'on ha sortit això d'escriure ficció sobre la ficció? I com es pot crear un subtipus de gènere totalment nou que encaixarà amb la mateixa facilitat en els prestatges de fantasia com en els de ciència-ficció, crim, ficció literària i ficció general? Al començament no n'estava gaire segur, però, amb els anys ho tinc més clar.

Les històries estan al nostre al voltant. Estan pertot arreu. N'aprenem, en parlem i ens entretenem. No hi ha cap faceta de l'activitat humana que no sigui influïda per una narrativa d'algun tipus. Quan éreu infants, els vostres pares us deien que si tocàveu el forn us cremaríeu i després us en penediríeu —i això, en si, és una petita tragèdia en tres actes. Ens involucrem amb uns altres en històries quan tafanegem o expliquem un acudit, o expliquem un cap de setmana. Molt sovint, afegim detalls a les històries perquè sonin més excitants i, de vegades, ens inventem les coses de dalt a baix. El do del pensament abstracte que ens ha permès sobreviure tan bé en un entorn hostil, també ens ha donat l'habilitat d'inventar o modificar la realitat —de vegades amb finalitats nefastes i, d'altres, com un entreteniment. Bàsicament, els escriptors es guanyen la vida contant mentides enormes —però la gent ja ho sap, o sigui que no té cap importància. Curiosament, sovint els escriptors poden imbuir *més* emoció en la ficció que en un relat d'esdeveniments reals —la realitat queda molt millor si s'embelleix un mica.

Les històries, en totes les seves formes, ja siguin llibres, acudits, guions de ràdio, cinema, teatre o el que sigui, no són res més que una extensió natural del que els humans fan millor: poden pensar de manera abstracta i crear escenaris alternatius en les seves ments a partir d'una sorprenent gamma de variables. I ho fan molt bé.

El més estrany és que, en la majoria dels casos, no sabem com ho fem —o, fins i tot, ni que ho fem. El gran escriptor americà de relats breus Ambrose Bierce va dir una vegada: "Qualsevol pot contar algun tipus d'història, la narració és un dels poders elementals de la raça." Tenia raó. La narrativa s'infiltra en nosaltres des dels nostres primers dies i infon, com el llenguatge, una manera de veure el món, d'ordenar els esdeveniments per donar-los sentit, i una comprensió innata de la gramàtica de la narrativa. De fet, seria impossible imaginar un món *sense* històries —fins i tot els escenaris que visualitzes en la teva ment quan projectes fer alguna cosa: els possibles resultats de possibles accions consisteixen, precisament, a teixir una sèrie d'esdeveniments probables; qualsevol decisió important en la teva vida a la qual hagis donat una consideració profunda ha estat presa després d'haver visualitzat diversos resultats en la teva ment —relats breus, per dir-ho d'alguna manera, projeccions del que podria ser.

Però les històries que més ens interessin aquí són les que utilitzem per entretenir i aquestes històries són com la vida —sembla que sorgeixen espontàniament del no-res, evolucionen, s'estenen com un virus, queden latents i després tornen a la vida anys després. Com la vida, sols volen ser, tot i que no gaire. S'acontenten a viure en una confortable simbiosi amb els seus amos. Depenen de nosaltres perquè els donem poder i rellevància i nosaltres depenem d'elles perquè ens entretinguin i ens il·lustrin. Les històries són universals. No existeix ni una sola cultura a la Terra que no tingui una complexa tradició narrativa i, en general, del mateix tipus. Noi coneix noia, noi no pot conquistar noia perquè alguna cosa s'hi interposa —normalment, un pare— i la història adquireix complexitat d'aleshores endavant.

La majoria d'escriptors estarà d'acord que, en general, no sabem *gaire bé* què fa que una història sigui bona, o un personatge excèntric, o una situació intrigant, o per què alguna cosa és divertida; o què és particularment trist, o commovedor. En general, les coses

"queden bé" i és un escriptor molt controlat el que és totalment conscient que la intuïció té el paper principal. En el meu cas, era un paper molt més principal del que havia cregut al principi.

Havia començat a escriure molt abans d'aquell últim treball en el Grand Sasso per a Telecom Italia el 2000. Va ser el 1988, jo tenia vint anys i escaig i començava a adonar-me que no era necessari tenir lletres rere el teu nom per agafar un bolígraf. Jo era l'únic no acadèmic d'una família molt acadèmica, i vaig deixar l'escola als divuit anys sense els beneficis d'una educació universitària. Sols volia treballar —en el cinema, en aquell moment, encara que en no res de creatiu, simplement era un tècnic de càmera, algú que evitava que els actors se sortissin de l'enquadrament i que engegava la càmera, que es podria afirmar que és la feina més important que hi ha. No, sols treballava en el cinema perquè era el que volia fer —treballar en HISTÒRIES, i estar a prop del procés narratiu. Vaig escriure guions de cinema durant un temps, ja que, com tothom en el món del cinema, volia dirigir abans dels vint-i-cinc. (Un llegat d'Orson Welles, em temo, que tristament ha deixat un rastre intermitent de pel·lícules dolentíssimes fetes per joves arrogants que volien fer cinema passés el que passés. Curiosament, estic fermament convençut que Orson Welles va viure la seva vida al revés. En lloc de començar per crear una de les seves millors pel·lícules i després fer-ne cada vegada de pitjors i acabar fent anuncis de xerès, hauria d'haver-ho fet al revés.) Per ajudar-me en la meva fantasia welliesiana, vaig començar a escriure guions de cinema, ja que Bob Zemeckis (el de les famoses *Retorn al futur* i, més recentment, *Beowulf*) va dir una vegada que sempre pots obrir-te camí fins al cinema escrivint, una cosa que és tan certa ara com ho era llavors, ja que la quantitat de guions decents que surten de Hollywood poden escriure's en lletres molt grans sobre una petita formiga i que, presos pel pànic, els productors sols fan seqüeles i noves versions i herois del còmic i, després, seqüeles dels herois del còmic i, en un cas, una nova versió



d'una seqüela d'un heroi del còmic. En qualsevol cas, vaig pensar que escriuria un guió extraordinari i després seuria i esperaria els xecs que Hollywood em faria passar per sota la porta. Uns anys després, havia escrit diversos guions, tots força decebedors. Llavors, en saber que Graham Greene escrivia tractaments de 10.000 paraules per comprendre millor els personatges i, *després*, els convertia en guions de cinema, se'm va ocórrer fer el mateix i vaig començar a escriure relats breus.

Dotze relats després, i en veure que cap d'ells no s'havia convertit en guió i que hi gaudia tant, vaig decidir que escriure era molt més divertit i, malgrat que no tenia cap titulació ni formació per ser escriptor (a part de ser un ésser humà, que se suposa que és tota la titulació que necessites), vaig decidir, amb una certa arrogància, que ho intentaria i veuria on em conduïa. En darrer terme, allò m'ha dut a parlar ara davant vostre, amb set llibres publicats en divuit idiomes i més de dos milions d'exemplars impresos. Però el camí que em va dur fins aquí va ser inusual atès que... jo no tenia ni idea de què feia i sols ara he aconseguit determinar què és el que faig, per què sembla que funciona bé i que la meua carrera d'escriptor s'ha desenvolupat al revés —primer escriure i després entendre vagament el que feia en realitat.

Quan vaig començar a escriure, tot semblava molt divertit (encara ho és, ara que hi penso) i m'hi vaig abocar, com ho continuo fent en el present, imaginant escenaris totalment improbables i, després, introduint-los en un món narratiu en el qual aquestes mateixes nocions estranyes i improbables no sols fossin plausibles, sinó *probables*. En el més profund del meu subconscient crec que allà hi havia la meua zona de confort. Després de tot, el motiu que m'ha dut al cinema era que m'agradava la idea de crear realitats a partir del no-res, més que del fum i els miralls —els decorats de cinema en un costat dels quals apareixia roca sòlida i, en l'altre, poc més que guix i quatre per dos. Després d'uns començaments vacil·lants en els quals les meves idees van passar del que és estrany —la noció

de tot un sistema solar que es forma i després mor en la teua pròpia sala en un període de tres dies— al que és molt estrany, algú que es converteix en un plàtan, fins al que sols és lleugerament estrany, un que engalipa goril·les, vaig descobrir fins a quins nivells d'estranyesa podia dur la narrativa i sortir-ne ben parat. Curiosament, no van ser les estranyes idees amb les quals havia somiat, *sinó el món que les envoltava*. En realitat, va ser un subterfugi —per estrany que sigui el concepte, fes que el món sigui encara més estrany i quedaràs bé— sempre que aquest món continuï sent familiar. Molt aviat em vaig adonar que els lectors suspendrien la seva incredulitat si la tela sobre la qual pintava la història semblava... *recognoscible*.

Aquesta suspensió de la incredulitat em fascinava, i encara ara. Representa els trets humans extremadament positius de l'adaptabilitat, la confiança, la curiositat i la imparcialitat, que diferencien els autors del gènere de la fantasia i la ciència-ficció de la resta. És una estranya barrera invisible, la de l'"horitzó de la incredulitat", i si la traspasses els lectors deixaran el llibre a banda. Però, en general, els autors de fantasia i ciència-ficció han après a surfejar per l'"horitzó de la credibilitat" dintre del que és acceptable. De tant en tant, caus a l'aigua, però sempre que estiguis lligat a la taula de surf, pots recuperar-te, refer-te, començar de nou un capítol i tornar a intentar-ho.

Cap al 1992 vaig començar un relat breu que acabaria convertint-se en la meua primera novel·la acabada. El concepte era simple: vaig imaginar que els personatges que coneixia dels contes infantils eren, en realitat, persones reals i les històries que escoltàvem en ficar-nos al llit eren sols febles ecos del que s'havia esdevingut en realitat i que els anys havien assuaujat fins a convertir-los en alguna cosa acceptable per a les oïdes infantils. Em va agradar aquesta idea i vaig utilitzar Humpty Dumpty com a assassí misteriós en un món on els personatges dels contes infantils es movien amb força llibertat, però, en general, no eren conscients del seu llegat de ficció. Curiosament, la majoria del contes infantils

són molt violents i són bons *thrillers*: a *Hansel i Gretel* es barregen l'abandó d'infants, el segrest, el fals empresonament, el canibalisme i l'ésser cremat en vida. Un bon material per als nens, per descomptat, però no per als adults, de naturalesa nerviosa. En barrejar els contes infantils amb el crim, vaig trencar sense voler-ho una regla cardinal: no creuar gèneres. Per sort, no havia sentit a parlar d'aquesta regla. D'haver-ho fet, mai no hauria gosat trencar-la.

M'agradava molt la idea de tornar a contar els contes infantils, i pensant en això més endavant havia recorregut a alguna cosa a la qual tots els escriptors recorren quan escriuen un llibre: la ment del lector. Però, allà on normalment es recorre a emocions compartides, situacions i fets familiars, jo explotava un ric filó de memòries infantils que havien quedat cobertes d'una fina capa de pols des del moment que havien quedat superades per la imminent maduresa. Recórrer a alguna cosa tan fixada i després començar a jugar amb aquestes memòries tenia un gran atractiu. Després de tot, a qui no li agradaria saber què va passar en realitat en aquells estranys contes infantils? Quan vaig haver acabat *The big iver easy* (i no vaig aconseguir trobar cap editorial, naturalment) vaig escriure la seqüela d'un llibre que no vaig aconseguir publicar. Era *The fourth bear* i reexaminaba alguns esdeveniments estranys relacionats amb el conte de la Rínxols d'Or i els tres óssos. De nou, un tema amb equilibri narratiu que podia resistir un cert grau d'agitació. Ja que la fantasia i la ciència-ficció presenten una visió del món esbiaixada, on esperes veure el que és ocult rere el que és normal, vaig plantejar algunes preguntes, pel que sembla òbvies, relatives als tres óssos que mai havien rebut una resposta satisfactòria. En primer lloc, per què la mamà ossa i el papà ós dormien en llits separats? Sembla un cas de discòrdia marital dintre de la unitat familiar dels ossos. En segon lloc, per què la temperatura de la sopa de l'osset que hi havia *al bol petit* era idònia, mentre que les de la mamà óssa, *al bol mitjà*, estaven massa fredes? Com que sabem que totes es van servir al mateix temps, ens tro-

bem davant un problema termodinàmic. Afegim-hi una rossa enigmàtica que desapareix i crec que estarem d'acord que aquí hi ha un misteri indesxifrat que necessita una resposta —i ha estat aquí, sense resoldre i desapercebut davant els nostres ulls, durant gairebé dos segles.

Òbviament, aquests llibres no podien basar-se en una única premissa central, de la mateixa manera que en un cavalls de fira no hi pot haver sols un poni. Per això vaig començar a injectar-hi altres elements que m'interessaven. I aquí és on s'obre el segon front de la meva obra. M'interessava el material. El material dels contes, el material del cinema i la televisió, el material dels llibres, el material científic, el material de les cultures populars — tot tipus de material. I amb aquest material vaig començar a embellir les meves històries amb nocions que m'agradaven però que, d'altra banda, eren apàtrides: una forma d'energia nuclear de fusió freda basada en aigua pesant a dins de cogombres, la idea que els alienígenes viuen en el meu món narratiu, però que ningú no els parla perquè són massa avorrits, i que en una novel·la d'intriga pots introduir-hi tantes referències com calgui al gastat gènere del crim d'una manera satírica —i sortir-ne ben parat.

Aquest llibre tampoc no va trobar editorial, si més no fins als anys 2005-2006, quan va ser publicat junt amb el llibre de Humpty Dumpty. No estava segur de què havai après d'aquells llibres, a banda que les editorials s'espanten quan els envies un extracte que sembla *estrany*. Arriba un moment en la carrera de qualsevol escriptor dels qual no hagi estat publicat res en el qual comences a plantejar-te preguntes de cerca, com ara "Em publicaran alguna cosa?" o "Què he d'escriure perquè m'ho publiquin?". Vaig pensar a seguir un curs d'escriptura, però me'n vaig estar, ja que volia descobrir-la per mi mateix, cometre els meus propis errors i, possiblement, trobar, en tots aquests errors, alguna cosa que pogués ser nou i diferent.

En l'actualitat, quan parlo amb escriptors que no han estat publicats els dic, independentment de l'edat, que han de pensar a llarg termini. Els escriptors, excepte uns quants dotats, rares vegades tenen èxit de la nit al dia o, si en tenen, els ha costat una dècada aconseguir-lo. Una regla general diu que si vols que et publiquin alguna cosa pots preveure que escriuràs set llibres en deu anys. D'altra banda, podries tenir un oncle en el sector editorial, o ser una celebritat, o posar sols "Da Vinci" en el títol, però això són excepcions. En termes més simples, si pots passar del rebuig del teu cinquè llibre a començar-ne el sisè sense perdre l'entusiasme, tens el necessari per ser escriptor. Les bones idees són útils, però la veritable habilitat és ser capaç d'asseure's i mirar un teclat durant deu hores al dia, setmana rere setmana, anotant les teves idees, sols per esborrar-les, reescriure-les i tornar-les a esborrar.

Estava en aquesta cruïlla a l'hivern de 1994 i amb dos llibres saludablement rebutjats per tots aquells a qui els els havia enviats —havia arribat el moment de pensar-hi. Em rendia? Clarament, ningú no hi tenia gaire interès. Però jo m'ho passava bé, així que, en lloc de preocupar-me perquè em publicuessin, hi vaig donar menys importància en la meva llista de prioritats i em vaig embarcar en un nou projecte que era totalment invendible, però que contenia tots els elements estranys que m'agradaven —nocions centrals inusuals, un món estrany on emmarcar-ho tot i molts materials rars que m'atreien.

De manera que aquí va un consell per a tothom qui vulgui ser escriptor: escriu com si mai haguessis de publicar res, escriu per a tu, perquè t'agrada. Això és el que vaig fer. Tot allò estrany que se'm va ocórrer anava a la barreja i quan va sortir el pastís era gairebé impubliable. Entremesclava gèneres, vaig trencar regles, barrejava Jane Eyre amb els homes llop, el viatge en el temps amb les històries d'amor, la sàtira amb els acudits ximples i l'horror amb la narrativa alternativa. Ningú no volia publicar-ho i, de fet, ningú volia llegir-ho. Em vaig posar a escriure tres llibres més igualment impublicables i vaig haver d'espe-

rar sis anys més abans de treure la pols al manuscrit i enviar-lo a un agent, el qual després d'una setmana l'havia col·locat a la meva editorial. No ho vaig entendre gaire bé, però aviat em va quedar clar que la seva força era la seva mateixa raresa, el mateix motiu pel qual no vaig aconseguir publicar res era el motiu pel qual podria fer-ho. A les persones els agrada el que és diferent i, de vegades, les editorials assumeixen riscos.

El llibre era *The Eyre Affair* -el de Thursday Next que he esmentat abans. Es tractava d'un llibre que vaig escriure usant unes quantes idees que havia après dels llibres infantils -és un gran avantatge agafar personatges del nostre passat col·lectiu i canviar-los lleugerament per veure'n un altre angle. Els contes infantils estaven bé, però se'm va ocórrer pensar què passaria si atacava els clàssics de la mateixa manera. En pensar en això deu anys més tard d'haver-ho escrit, finalment vaig veure perquè tenia sentit. Atacar de manera irreverent el "territori sagrat" dels clàssics té un cert sentit de "riure des del fons de la classe d'anglès", l'esclat de rebel·lia que sempre vam voler tenir a l'escola; les irreverents, però veritables, observacions sobre els clàssics que poden destacar-se amb finalitat humorística: que a *El mercader de Venècia* no s'esmenti els canals, o que no hi havia rellotges en el temps de Juli Cèsar, o que Hamlet, sense parió en el seu propi llibre, hauria d'aparellar-se amb Iago en una obra secundària titulada *Hamlet vs. Iago*, de la mateixa manera que els cineastes creuen que han trobat amb una veta d'or massís amb *Predator vs. Alien*. Però no sembla adequat insultar els clàssics, ja que, en general, són bastant bons (excepte *Cims borrascosos*; aquest mai em va agradar). De manera que hi vaig tornar sense l'avantatge d'una titulació en anglès, vaig estudiar les històries des del meu punt de vista i vaig observar-ne els fracassos (i els triomfs), ja que els veia sense les nocions convencionals amb què de vegades es difonen a les escoles.

I així és com vaig comprendre com funcionen els llibres i com podia convertir-los en tema del meu propi treball. Semblava molt simple: no estava recorrent a la meua memòria, sinó a la nostra memòria *compartida*, ja que a la majoria de gent no agrada *Cims borrascosos*, i Milton encara interessa menys. En comprendre això em vaig adonar que així és com funcionen tots els llibres -recorren a la memòria col·lectiva que conté les experiències similars que tenim com a humans. Flota per sobre de nosaltres com un enorme núvol, una espècie d'Internet, però sense connexió, i tothom li pertany i hi contribueix.

Podria anar més enllà i dir que llegir i escriure és, en realitat, el més semblant al teletransport que tenim: un escrit pren una idea o una emoció, primer la transforma en un escenari, després codifica el que és text brut -només gargots de tinta en un full. El lector pren aquest text sense vida i en recodifica les paraules, compara aquest escenari amb alguna cosa similar de la seva pròpia experiència vital i reconstrueix l'escenari en tota la seva glòria. Quan un lector felicita un escriptor, hauria de reservar-se algun elogi per a ell mateix —al cap i a la fi, són els lectors els que fan tota la feina.

Que ho puguem fer és bastant sorprenent, fins que tenim en compte que, en realitat, ens podríem assemblar molt del que ens pensem. La idea no és ben rebuda, ja que a tots ens agrada pensar que som individus lliures amb total control sobre el nostre destí. El fet que puguis predir la reacció del teu millor amic respecte d'alguna cosa podria suggerir que el lliure albir és limitat. Sovint sabem què pensa la gent. Solament amb un moviment de cap, una rialla nerviosa o una mirada estranya. Aquestes habilitats són les que permeten que un escriptor es dediqui a la seva feina.

Això surt lleugerament del tema, però forma part del viatge de l'escriptor, el descobriment de fets destacats sobre l'ofici que pots usar i dels quals pots abusar a mesura que la teua carrera progressa. Amb una millor comprensió dels mecanismes de les expectatives de l'escriptor, pots enganyar més bé i correctament les teves lectores, i a mesura que les

meves sèries avancen, vaig decidir que convertiria aquesta fascinació per la relació especial entre lector i escriptor en el tema central del meu treball: llibres sobre llibres -o *ficció-ficció*.

Però no havia de ser un llibre de text fred, havia de ser una fantasia en què els gèneres individuals se sotmetessin a anàlisis i en què els personatges poguessin passar d'un gènere a un altre, subvertint-los en aquest procés. Volia treballar amb gèneres gastats, contemplar-los sota una nova llum i revitalitzar-los a través d'una irreverència saludable.

La subtrama del viatge en el temps n'és un exemple clar. En l'actualitat, escriure una novel·la sobre viatges en el temps és un assumpte complex, especialment perquè el gènere té una gramàtica narrativa pròpia i les seves pròpies regles, cosa que sembla estranya quan considerem com n'és d'impossible en realitat el viatge en el temps. Per què n'estic tan segur? Bé, si el viatge en el temps *fóra* possible hi hauria milions de turistes en el sermó de la muntanya i en altres destins turístics del continu. Que no existeixin n'és una prova suficient i la resta és gimnàstica teòrica. Però la qüestió és que, per un motiu o un altre —l'amor humà per l'ordre i la repulsió per la paradoxa, amb tota probabilitat— hi ha certes regles que regeixen el gènere. Per exemple, no pots viatjar enrere en el temps i matar el teu propi avi quan era un nen, perquè llavors no existiries. Jo ho veig així: "Per què no? Ho ha intentat algú?". Potser la indústria del temps sigui així —ompli de paradoxes inexplicables que ningú pot resoldre; però t'hi acostumes. El pare del meu heroi és un agent eradicat de l'elit dels viatges en el temps conegut com el *cronoguardià* i de vegades existeix i d'altres no, i de vegades ambdues coses alhora. Que Thursday *nasqués* sense un pare és desconcertant, però s'hi acostuma. Més endavant en la història, el marit de Thursday també és eradicat, assassinat per la cronoguardia a l'edat de dos anys, és arrencat del present. Però, per algun motiu, Thursday encara el recorda, i cerca consol en un grup d'autoajuda anomenat Eradicacions Anònimes, on les persones que creuen que



una vegada van tenir un passat diferent es reuneixen per parlar de la vida que haurien d'haver dut. En prendre aquestes idees amb pinces i anar intencionadament contra el corrent predominant, se't poden acudir noves i interessants perspectives sobre el gènere, però que sols hi són perquè el gènere ja s'ha establert en una direcció.

Més endavant, en la sèrie, creo noves paradoxes pròpies usant la gramàtica que he desenvolupat dels viatges en el temps: resulta que en la cronoguàrdia ningú no sap com viatgen a través del temps i, encara que hi hagi "màquines del temps" i coses així, ningú no sap qui les va inventar ni per què. L'argument sembla sòlid: la cronoguàrdia ha estat utilitzant una mica del que s'anomena "enginyeria de retrodèficit", que, essencialment, significa que pots usar una tecnologia ara sabent amb certesa que s'inventarà en algun moment del futur. Tothom que té una targeta de crèdit sap exactament com funciona. El problema és que els cronoguardians estan arribant a la fi del temps i han descobert, cosa de la qual queden decebut, que el viatge en el temps mai no ha estat inventat i, de fet, que és impossible —per la qual cosa tots desapareixen de l'aquí i ara, i deixen tot com estava. Una paradoxa, naturalment, però dintre de la subversió del gènere totalment acceptable.

I això és important, ja que com a escriptor de ciència-ficció o fantasia bàsicament crees les regles dels teus propis llibres. A més, les regles poden i han de trencar-se, encara que podria ser útil deixar els fragments perquè les línies de fractura fossin visibles si algú les volgués mirar. Trencar les regles, però mantenir una reserva de convencions. Tinc unes trenta convencions que són força inflexibles i que incorporo constantment. Són una barreja de les habituals "donar al públic el que vol, però no com ho espera", passant per les correctes "no facis que el lector senti estúpid" o les més personals, com ara "pren el camí menys conreat", fins a les més estúpides, com "no usar la paraula 'majestuós'". La qüestió és que la suspensió de la incredulitat de la qual parlava abans és important i subtil d'una

fosca manera acadèmica. Gairebé no hi ha límit quant al punt fins al qual pots doblegar les regles. En els meus llibres tinc un món de fantasia. A dintre hi ha un món dels llibres i, a dintre, hi ha els llibres individuals dintre dels quals Thursday pot saltar. Móns dintre de móns dintre de móns. És complex, però, no obstant això, el lector no hi té cap problema. És el seu triomf, no el meu. Canviar les regles, doblegar les regles, trencar les regles — però mantenir la lògica interna. Aquest és l'esquelet en el qual es basa la integritat del llibre.

La qüestió respecte a tot això és que paraules com *metaficció* i *teoria de l'escriptura* no t'ajuden a res si vols intentar alguna cosa autènticament nova —has d'adoptar un nou angle, on no et domini o et taqui el pensament convencional, i això és especialment cert en el gènere de la fantasia i la ciència-ficció. M'agrada pensar que aquests dies estic més sintonitzat amb com pensen i interactuen els humans, i això m'ha fet adonar-me que tots som essencialment iguals; les diferències són una subtilesa que estem especialment adaptats per captar, o que es basen en divisions arbitràries que creem nosaltres mateixos. Jo no he fet la meva forma d'escriure, la meva forma d'escriure em fa a mi.

Però, finalment, vaig esbrinar què significava la paraula *metaficció*. Es tracta simplement d'un treball creatiu que es refereix a si mateix o a les convencions del gènere. D'això, me'n declaro culpable. Però la qüestió és que no tenia ni idea del que era la metaficció quan vaig escriure sobre aquest tema, ni que existís en absolut. I això demostra, crec, el que sempre havia pensat: que les anàlisis crítiques sols poden seguir la creació, ja sigui en la prosa, la pintura o la música. Si pots trobar el teu camí abans que la "intertextualitat" i la "demodernitat postconstruccionista" comencin a obstaculitzar el bosc, molt millor. Perquè massa raó esgota el cor i la millor prosa és l'expressió salvatge de la pròpia intuïció, sense la càrrega de llargues paraules i sense l'ofec dels rigors de la convenció. La

narrativa ens il·lustra, ens entusiasma i ens fa avançar. Les persones no fan històries; les històries fan les persones.