

Prólogo

Hace mucho tiempo —era el verano de 1958—, mi mujer, nuestros dos niños y yo abandonamos Yakima, Washington, para trasladarnos a un pueblecito en las afueras de Chico, California. Allí encontramos una casa antigua por veinticinco dólares al mes. A fin de poder pagar este traslado había tenido que pedir prestados ciento veinticinco dólares a un farmacéutico para el que había trabajado de repartidor, un hombre llamado Bill Barton.

Con esto vengo a decir que en aquella época mi mujer y yo estábamos sin blanca. Nos ganábamos la vida a duras penas, aunque el plan era que yo estudiara en lo que entonces se llamaba Chico State College. Pero desde mis primeros recuerdos, desde mucho antes de que nos trasladáramos a California en busca de una vida distinta y de nuestro pedazo de pastel americano, yo había querido ser escritor. Quería escribir, escribir lo que fuera —ficción, naturalmente, pero también poesía, obras de teatro, guiones cinematográficos y artículos para *Sports Afield*, *True*, *Argosy* y *Rogue* (algunas de las revistas que leía entonces), y para el periódico local—, cualquier cosa que requiera juntar palabras y crear algo coherente e interesante para alguien aparte de mí mismo. Pero en la época en que nos trasladamos, yo sentía en lo más profundo que para llegar a ser escritor tenía que estudiar. Entonces tenía muy buen concepto de los estudios —mejor del que tengo ahora, seguro, pero eso es porque soy mayor y tengo estudios—. Téngase en cuenta que nadie de mi familia había ido a la universidad ni pasado siquiera del obligatorio octavo curso de segunda enseñanza. Yo no *sabía nada*, pero sabía que no sabía nada.

Así pues, junto con el deseo de estudiar, tenía también un deseo muy fuerte de escribir; era un deseo tan fuerte que, con el aliento que recibí en la universidad y el crite-

rio que adquirí, seguí escribiendo durante mucho tiempo a pesar de que el «sentido común» y la «cruda realidad» me aconsejaban una y otra vez que desistiera, que dejara de soñar, que siguiera adelante discretamente y me dedicara a otra cosa.

Aquel primer otoño en la Universidad de Chico me matriculé en las asignaturas obligatorias para la mayoría de los alumnos del primer curso, pero también me matriculé de algo que se llamaba Escritura Creativa 101. Esta clase la iba a dar un nuevo miembro del cuerpo docente de la facultad llamado John Gardner, que llegaba rodeado de cierto misterio y de un aire novelesco. Se decía que anteriormente había enseñado en Oberling College pero que se había ido de allí por alguna razón que no quedaba clara. Un estudiante decía que a Gardner lo habían echado —a los estudiantes, como a todo el mundo, les encantan los rumores y la intriga— y otro decía que Gardner simplemente se había ido a causa de algún lío. Alguien más decía que en Oberling tenía que dar demasiadas clases, cuatro o cinco de Lengua del primer curso cada semestre, y que no le quedaba tiempo para escribir. Y es que se decía que Gardner era un escritor de verdad, es decir, en ejercicio, que había escrito novelas y relatos cortos. De cualquier modo, iba a dar Escritura Creativa 101 en Chico y yo me apunté.

Me emocionaba asistir a las clases de un verdadero escritor. No había visto un escritor en mi vida y la idea me imponía mucho. Pero lo que yo quería saber era dónde estaban esas novelas y esos relatos cortos. Pues bien, todavía no se había publicado nada. Se decía que no había conseguido que le publicaran sus obras y que las llevaba consigo en cajas. (Siendo ya alumno suyo, yo vería esas cajas de manuscritos. Gardner se había enterado de mis dificultades para encontrar un sitio donde trabajar. Sabía que tenía familia y que en mi casa no había sitio. Me ofreció la llave de su despacho. Ahora veo que aquel ofrecimiento fue decisivo. No fue un ofrecimiento

casual, y yo me lo tomé, creo, como una orden —pues de eso se trataba—. Todos los sábados y domingos me pasaba parte del día en su despacho, que era donde tenía las cajas de manuscritos. Estaban apiladas en el suelo junto a la mesa. *Nickel Mountain*, escrito en una de las cajas con lápiz de cera es el único título que recuerdo. Pero fue en su despacho, a la vista de sus libros inéditos, donde llevé a cabo mis primeros intentos serios de escribir.)

Cuando conocí a Gardner, él estaba detrás de una de las mesas instaladas en el gimnasio femenino durante el período de matriculación. Firmé la hoja de matrícula y me entregó el programa de la asignatura. Su aspecto no se acercaba ni de lejos al que yo imaginaba que debía tener un escritor. La verdad es que en aquella época parecía un ministro presbiteriano o un agente del FBI. Vestía siempre traje negro, camisa blanca y corbata. Y tenía el pelo cortado a cepillo. (La mayoría de los jóvenes de mi edad llevaban el pelo al estilo DA*, es decir, peinado hacia atrás por los lados y fijado con gomina). lo que digo es que Gardner tenía un aspecto muy normal. Y para completar el cuadro, conducía un Chevrolet de cuatro puertas negro con neumáticos completamente negros, sin banda blanca, un coche tan desprovisto de lujos o comodidades que ni siquiera tenía radio. Después de haberlo conocido y de que me hubiera dado la llave, cuando ya estaba utilizando su despacho de forma regular como lugar de trabajo, me pasaba las mañanas de los domingos sentado en su mesa, delante de la ventana, tecleando en su máquina de escribir. Pero miraba por la ventana esperando ver su coche detenerse y aparcar en la calle de enfrente, como cada domingo. Después Gardner y su mujer, Joan, salían y, vestidos completa y severamente de negro, caminaban por la acera hacia la iglesia, para entrar en ella y asistir al servicio. Una hora y media después los veía salir, volver caminando por la acera hasta el coche, subir a él y marcharse.

Gardner llevaba el pelo cortado a cepillo, vestía como un ministro presbiteriano o un agente del FBI e iba a la

iglesia los domingos. Pero en otros aspectos no era convencional. Comenzó a saltarse las *normas* el primer día de curso; en clase fumaba un cigarrillo detrás de otro, continuamente, y empleaba una papelería de metal como cenicero. Y cuando otro profesor que utilizaba la misma aula se quejó de ello a sus superiores, Gardner se limitó a hacernos un comentario acerca de la mezquindad y la estrechez de miras de aquel hombre, abrió las ventanas y siguió fumando.

A los escritores de relatos cortos que tenía en clase les exigía que escribieran uno de entre diez y quince páginas de extensión. Y a los que querían escribir novela —creo que había uno o dos—, un capítulo de unas veinte páginas junto con un esbozo del resto. Lo malo era que el cuento o el capítulo de la novela podían llegar a revisarse hasta diez veces durante el curso semestral, para que Gardner se quedara satisfecho. Tenía por principio básico el de que el escritor encontraba lo que quería decir en el continuo proceso de *ver* lo que había dicho. Y a ver de esta forma, o a ver con mayor claridad, se llegaba por medio de la revisión. *Creía* en la revisión, la revisión interminable; era algo muy serio para él y que consideraba vital para el escritor en cualquier etapa de su desarrollo como tal. Y nunca perdía la paciencia al releer la narración de un alumno, aunque la hubiera visto en cinco encarnaciones anteriores.

Creo que la idea que tenía en 1958 acerca de lo que era un relato corto seguía siendo esencialmente la que tenía en 1982; un relato corto era algo que tenía un principio, una parte intermedia y un final distinguibles. A veces iba hasta la pizarra y hacía un diagrama para ilustrar algún comentario que quería hacer sobre el aumento o el descenso de la emoción de una historia: cumbres, valles, mesetas, resolución, *denouement* y cosas así. Yo, por más que lo intentaba, no conseguía interesarme mucho o entender realmente este aspecto de las cosas, todo eso que ponía en la pizarra. Pero lo que sí entendía eran las

observaciones que hacía sobre la historia de algún alumno cuando ésta se comentaba en clase. En estos casos Gardner podía comenzar a interrogarse en voz alta acerca de las razones que tenía el autor para escribir, pongamos, un relato acerca de una persona inválida y dejar de lado la invalidez del personaje hasta el mismísimo final de la historia. «Así que, ¿crees que es buena idea dejar que el lector se quede hasta la última frase sin saber que este hombre está inválido?» El tono de su voz traslucía su desaprobación, y la clase entera, incluido el autor, no tardaba más de un instante en ver que no era una buena estrategia. Emplear una estrategia que ocultara al lector información necesaria e importante, con la esperanza de cogerlo por sorpresa al final de la historia, era engañarlo.

En clase siempre hacía referencia a escritores cuyos nombres yo no conocía. O si los conocía, no había leído obras suyas. Conrad, Céline, Katherine Anne Porter, Isaac Babel, Walter van Tilburg Clark, Chéjov, Hortense Calisher, Curt Harnack, Robert Penn Warren... (Leímos una historia de Warren llamada «Blackberry Winter» que por la razón que fuera a mí no me gustó, y se lo dije a Gardner. «Pues vuélvela a leer», me dijo, y hablaba en serio.) William Gass era otro de los que nombraba. Gardner acababa de lanzar una revista, *MSS*, y estaba a punto de publicar «The Pedersen Kid» en el primer número. Empecé a leer la historia en manuscrito, pero no la entendía y volví a quejarme a Gardner. Esta vez no me dijo que lo volviera a intentar, simplemente me la quitó. Hablaba de Henry James, Flaubert e Isaak Dinesen como si vivieran un poco más abajo siguiendo la carretera, en Yuba City. «Estoy aquí tanto para enseñaros a escribir como para deciros qué leer», decía. Yo salía de clase aturdido y me iba directamente a la biblioteca a buscar libros de los escritores de que hablaba.

Los autores que estaban en boga en aquella época eran Hemingway y Faulkner. Pero en total, yo había leído como máximo dos o tres libros suyos. De todos modos,

eran tan conocidos y se hablaba tanto de ellos que no podían ser tan buenos, ¿no? Recuerdo que Gardner me dijo: «Lee todo el Faulkner que encuentres y luego lee todo lo de Hemingway para limpiar de Faulkner tu manera de escribir.»

Nos dio a conocer las publicaciones «de poca tirada» o literarias trayendo un día a clase una caja de dichas revistas y distribuyéndolas para que pudiéramos aprendernos sus nombres, ver cómo eran y qué sensación producía tenerlas en la mano. Nos dijo que allí aparecía la mejor ficción y casi toda la poesía que se escribía en el país. Ficción, poesía, ensayos literarios, críticas de libros recientes y de autores vivos a cargo de autores vivos. Yo estaba como loco de tantos descubrimientos como hacía.

Pidió para los siete u ocho de nosotros que estábamos en su clase unas carpetas negras y grandes y nos dijo que guardáramos en ellas nuestros escritos. Él mismo guardaba sus trabajos en carpetas de aquéllas, decía, y eso, naturalmente, fue definitivo para nosotros. Llevábamos nuestros relatos en aquellas carpetas y nos sentíamos especiales, exclusivos, distintos de los demás. Y lo éramos.

No sé cómo sería Gardner con sus otros alumnos cuando llegaba el momento de entrevistarse con ellos para comentar lo que habían escrito. Supongo que demostraría un considerable interés con todos. Pero yo tenía y sigo teniendo la impresión de que durante aquel período se tomaba mis relatos con mayor seriedad y ponía al leerlos más atención de la que yo tenía derecho a esperar. Yo no estaba en absoluto preparado para el tipo de crítica que recibía de él. Antes de nuestra entrevista había corregido el relato y tachado oraciones, frases o palabras inaceptables, incluso algo de la puntuación; y me daba a entender que aquellas supresiones no eran negociables. En otros casos encerraba las oraciones, frases o palabras entre paréntesis, y éstos eran los puntos a tratar, esos casos sí eran negociables. Y no vacilaba en añadir algo a lo que yo

había escrito, una o varias palabras aquí y allá y quizá hasta una frase que aclaraba lo que yo pretendía decir. Hablábamos de las comas que había en mi historia como si nada en el mundo pudiera importar más en aquel momento; y, en efecto, así era. Siempre buscaba algo que alabar. Si había una frase, una intervención en el diálogo o un pasaje narrativo que le gustaba, algo que le parecía «trabajado» y que hacía que la historia avanzara de forma agradable o inesperada, escribía al margen: «Muy acertado»; o si no: «¡Bien!» Y el ver esos comentarios me infundía ánimos.

Me hacía una crítica concienzuda, línea por línea, y me explicaba los porqués de que algo tuviera que ser de tal forma y no de otra; y me prestó una ayuda inapreciable en mi desarrollo como escritor. Después de esta primera y minuciosa charla sobre el texto, hablábamos de cuestiones más profundas relativas a la historia, del «problema» sobre el que yo intentaba arrojar luz, del conflicto que pretendía abordar, y de la forma en que mi relato podía encajar o no en el esquema general de la narrativa. Estaba convencido de que emplear palabras poco precisas, por falta de sensibilidad, por negligencia o sentimentalismo, constituía un tremendo inconveniente para el mismo. Pero había algo aún peor y que había que evitar a toda costa: si en las palabras y en los sentimientos no había honradez, si el autor escribía sobre cosas que no le importaban o en las que no creía, tampoco a nadie iban a importarle nunca.

Valores morales y oficio, esto es lo que enseñaba y lo que defendía, y esto es lo que yo nunca he dejado de tener en cuenta a lo largo de los años desde aquel breve pero trascendental período.

Este libro de Gardner me parece a mí que es una exposición honrada y sensata de lo que supone convertirse en escritor y empeñarse en seguir siéndolo. Está inspirada por el sentido común, la magnanimidad y una serie de valores que no son negociables. A cualquiera que lo lea le impresionará la absoluta e inquebrantable honradez de su autor, así como su buen humor y su nobleza. El autor,

si se fijan, dice continuamente: «Sé por experiencia...» Sabía por experiencia —y lo sé yo, por ser profesor de Escritura Creativa— que ciertos aspectos del arte de escribir pueden enseñarse y transmitirse a otros escritores, en general más jóvenes. Esta idea no debería sorprender a nadie que se interese de verdad por la enseñanza y el hecho creativo. La mayoría de los buenos e incluso grandes directores de orquesta, compositores, microbiólogos, bailarinas, matemáticos, artistas visuales, astrónomos o pilotos de caza aprenden de personas mayores que ellos y más versadas en el oficio. Por el mero hecho de asistir a clases de Escritura Creativa, igual que si se trata de clases de cerámica o de medicina, no se convierte cualquiera en un gran escritor, ceramista o médico, puede que ni siquiera llegue a ser *bueno*. Pero Gardner estaba convencido de que tampoco era perjudicial.

Uno de los peligros de dar o recibir clases de Escritura Creativa radica —y hablo otra vez por experiencia— en animar en exceso a los jóvenes escritores. Pero de Gardner aprendí a correr ese riesgo antes que tomar el otro camino. Gardner daba y seguía dando, aun cuando los signos vitales fluctuaran alocadamente, como cuando se es joven y se está aprendiendo. El joven escritor necesita sin duda tanto aliento como quien pretende iniciarse en otras profesiones, e incluso diría que más. Y ni qué decir tiene que hay que alentar siempre con sinceridad y nunca para escurrir el bulto. Lo que hace que este libro sea especialmente bueno es la calidad de la manera en que alienta.

El fracaso y las esperanzas frustradas son comunes a todos nosotros. La sospecha de que estamos naufragando y de que las cosas no nos salen como habíamos planeado aparece en un momento u otro de nuestra vida. Cuando se tienen diecinueve años se suele saber bastante bien qué es lo que *no* se va a ser; pero es más frecuente que a este conocimiento de las propias limitaciones, a la auténtica comprensión de éstas, se llegue cuando termina la juven-

tud y comienza la madurez. Si alguien de entrada no tiene facultades para convertirse en escritor, no llegará a serlo por más enseñanzas que reciba o por buenos que sean sus maestros. Pero cualquiera dispuesto a emprender una carrera o a seguir su vocación se arriesga a sufrir un revés o a fracasar. Hay policías, políticos, generales, interioristas, ingenieros, conductores de autobús, editores, agentes literarios, hombres de negocios y cesteros fracasados. También hay profesores de Escritura Creativa fracasados y desilusionados y escritores fracasados y desilusionados. John Gardner no era ni lo uno ni lo otro, y las razones de que no lo fuera hay que buscarlas en este maravilloso libro.

Mi deuda con él es grande y en tan breve contexto sólo puedo hacer mención de ello. No tengo palabras para expresar lo mucho que le echo en falta. Pero me considero el más afortunado de los hombres por haber recibido sus consejos y su generoso aliento.

RAYMOND CARVER

Prefacio

Doy por supuesto que cualquiera que eche una ojeada a este prefacio para ver si vale la pena o no comprar el libro o llevárselo de la biblioteca, o robarlo (ni hablar), lo hace por una de las dos razones siguientes: o bien el lector es un novelista principiante que quiere saber si el libro tiene visos de serle útil o se trata de un profesor de Literatura que espera averiguar sin demasiado esfuerzo con qué clase de timo apuntan esta vez a su blanco preferido quienes viven de predicar la autodidáctica. Es cierto que la mayoría de libros para escritores principiantes no son muy buenos, incluso los escritos con la mejor intención, y no hay duda de que éste, como otros, tendrá sus defectos. Permítaseme exponer aquí cómo y por qué lo he escrito, y qué pretendo con ello.

Después de más de veinte años de dar lecturas y conferencias, y de visitar asiduamente las clases de Escritura Creativa, ya sé qué debo esperar que me pregunten en el inevitable turno de preguntas: cosas que a primera vista parecen de mera cortesía («¿Escribe con lápiz, con bolígrafo o con máquina es escribir?»); cuestiones profesionales y cargadas de interés profesional («¿Considera importante que el futuro novelista tenga un conocimiento amplio de los clásicos?»); y otras tímidas y serias, hechas como si fueran cuestiones de vida o muerte, lo que podrían muy bien ser para quien las pregunta, tales como: «¿Cómo puedo saber si soy o no escritor?». Este libro reúne las respuestas a las preguntas que considero serias, incluidas algunas que considero más serias de lo que puedan parecer al principio. Respondo a cada pregunta directa y también discursivamente, intentando cubrir todos sus aspectos, incluidos aquéllos que quien la hace quizá haya dado entender a pesar de no haberlos expresado con palabras. Me he dado cuenta de que algunos

escritores parten de la premisa de que toda pregunta que se les hace en un salón de conferencias o en una clase es esencialmente frívola, que se fórmula a fin de atraer la atención o de halagar al conferenciante y evitar tiempos muertos, o simplemente por puro capricho. Yo intento avanzar en la dirección opuesta. Yo parto de la premisa de que las personas, en las clases, las salas de conferencias y en todas partes, son más listas y nobles de lo que creen los misántropos. Dudo que aquéllos cuyo interés en escribir novelas no sea auténtico se molesten en leer este libro, y confío en que quien esté verdaderamente interesado en escribir me perdone si sobre algún tema digo más de lo necesario y se haga cargo de que mi propósito es que este libro sea útil y completo.

Todo lo que digo es, naturalmente, mi opinión de escritor, opinión basada en años de escribir, leer, enseñar, editar y conversar con escritores amigos míos, pero no deja de ser una opinión, ya que en el arte no hay hechos demostrables como en la geometría o en la física. Y por esta razón puede ocurrir que parte de lo que digo les parezca a algunos lectores fuera de lugar y hasta ofensivo. Hay cuestiones —por ejemplo, los talleres de literatura— acerca de los cuales uno se ve tentado de moderarse o contentarse con dar respuestas simples, pero es que tomo como lector principal de este libro al aspirante serio que quiere la verdad estricta (tal como yo la percibo), a fin de poder planear su vida de forma que resulte beneficiosa para su arte, de evitar caminos erróneos en lo referente a técnica, teoría y actitud y de llegar a ser un maestro de su oficio tan rápido y eficazmente como pueda.

Este libro es, en cierto sentido, elitista. Con esto no quiero decir que lo haya escrito para ese novelista tan especial que desea llegar únicamente a un reducido círculo de lectores refinados, instruidos y sutiles, aunque a tal escritor le recomendaría el libro, como ayuda y como argumento en favor de la moderación. El elitismo a que me refiero es más comedido, más de clase media. Escribo

no para los que desean publicar a toda costa, sino para los que quieren llegar a hacerlo con algo de lo que sentirse orgullosos: ficción seria, honrada, novelas con las que los lectores disfrutan leyéndolas más de una vez, ficción con visos de perdurar. La destreza —la manera de hacer de quienes eluden el efectismo fácil, no toman atajos y se esfuerzan por no engañar nunca, ni siquiera acerca de las cuestiones más triviales (como, por ejemplo, qué objeto concreto escogería un hombre encolerizado para arrojarlo contra la pared o si determinado personaje diría «no» o el más rotundo «ni hablar»)—, en resumen, esa destreza entre cuyos méritos está el esmero que demuestra, proporciona placer y produce la sensación de que la vida vale la pena vivirla no sólo al lector sino también al escritor. Este libro es para el novelista que ya ha llegado a la conclusión de que es mucho más satisfactorio escribir bien que escribir sólo lo suficientemente bien como para poder llegar a publicar.

Éste no es esencialmente un libro que hable de oficio, aunque contenga algún que otro consejo al respecto. No es que desaprobe tales libros o crea que no puedan escribirse buenos libros sobre dicho tema. Es más: yo mismo he escrito uno y lo empleo en mis clases, y lo corrijo y lo amplío de año en año con la esperanza de que algún día me parezca digno de ser dado a conocer. Pero el objeto del presente libro es más elevado y también más humilde: mi intención es hablar de las preocupaciones del novelista principiante y librarle de ellas en la medida de lo posible.

Intentar ayudar al novelista primerizo a superar sus problemas puede parecer al principio un objetivo bastante tonto; pero el recuerdo de mis propios años de aprendizaje y mi experiencia con otros aspirantes a escritores apunta a que no es así. El joven novelista tiene la sensación de que el mundo entero se ha confabulado en su contra. Cuando alguien manifiesta su intención de llegar a ser médico o ingeniero electrónico o guardabosque no se

ve inmediatamente bombardeado por bienintencionadas exhortaciones encaminadas a hacerle ver lo poco práctico de su ambición, lo inasequible de la misma, el despilfarro de tiempo e inteligencia que constituye. «Adelante, inténtalo», decimos, pensando para nosotros: «Si no consigue llegar a médico, siempre se puede quedar en osteópata». Quienes enseñan a escribir, por otro lado, y quienes escriben libros sobre el tema, y no digamos los amigos, los parientes y los propios escritores, se apresuran a señalar las escasísimas probabilidades (con su consiguiente disminución) que tiene cualquiera (siempre, en cualquier parte) de convertirse en un escritor de éxito: «Para escribir hace falta un don especial», dicen (cosa no estrictamente cierta); «El mercado literario empeora cada año» (falso en buena medida); o: «¡Te vas a morir de hambre!», (puede ser). Y este desaliento que tanto se prestan a ofrecer los demás es lo de menos. Escribir una novela lleva muchísimo tiempo, al menos para la mayoría, y es algo que pone a prueba la mente del escritor y puede llegar a desquiciarla. Día tras día, año tras año, el novelista se pregunta si no estará engañándose, se pregunta por qué se escriben novelas, esos largos y minuciosos estudios de las esperanzas, alegrías y desgracias de seres que, en sentido estricto, no existen. El escritor puede ver socabado su ánimo por una progresiva misantropía, humor o desconcierto mientras su mujer o marido da muestras crecientes de mal humor o desconcierto. Los imbéciles que escriben para la televisión ganan dinero a manos llenas mientras el novelista, ese santo entre los mortales, se emplea en una gasolinera, hace de mecanógrafo o vende seguros de vida para ganar el pan de sus hijos. También puede caer en el alcoholismo, el primer gaje del oficio.

Casi nadie alude al hecho de que para cierta clase de personas no hay nada más placentero y satisfactorio que la vida del novelista, si no por su recompensa económica, sí por otras; de que no hace falta convertirse en un misántropo o en un borracho; de que, en realidad, se puede lle-

gar a ser médico, ingeniero o guardabosque con más o menos fortuna, incluso escoger la denostada profesión de ama de casa, y ser *al mismo tiempo* novelista; al menos muchos novelistas, excepcionales y corrientes, lo han hecho así. Este libro pretende tranquilizar con honradez exponiendo llanamente, en primer lugar, lo que es la vida del novelista; en segundo, aquello de lo que éste debe guardarse, en su mundo interior y en el exterior, y por último, lo que cabe esperar y lo que, en general, no debe esperar. Es un libro que alaba el hecho de escribir novelas y anima al lector o lectora a intentarlo si en serio está dispuesto a ello. Lo peor que puede ocurrirle al escritor que lo intenta y fracasa —a menos que se haya formado ideas jactanciosas o místicas acerca de lo que es ser novelista— es que descubra que, para él, la escritura no es lo que más alegría y satisfacción le proporciona. Hay más fracasos entre quienes aspiran a ser brillantes hombres de negocios que entre quienes quieren ser artistas.