

¿Cómo se transforma uno en un escritor?

Diez notas sobre el primer libro

PATRICIO PRON

Publicar el primer libro es un hecho decisivo en la vida de un escritor. Es un momento de inauguración y a la vez de clausura: le impide recordar qué era o cómo se sentía cuando era un autor inédito.

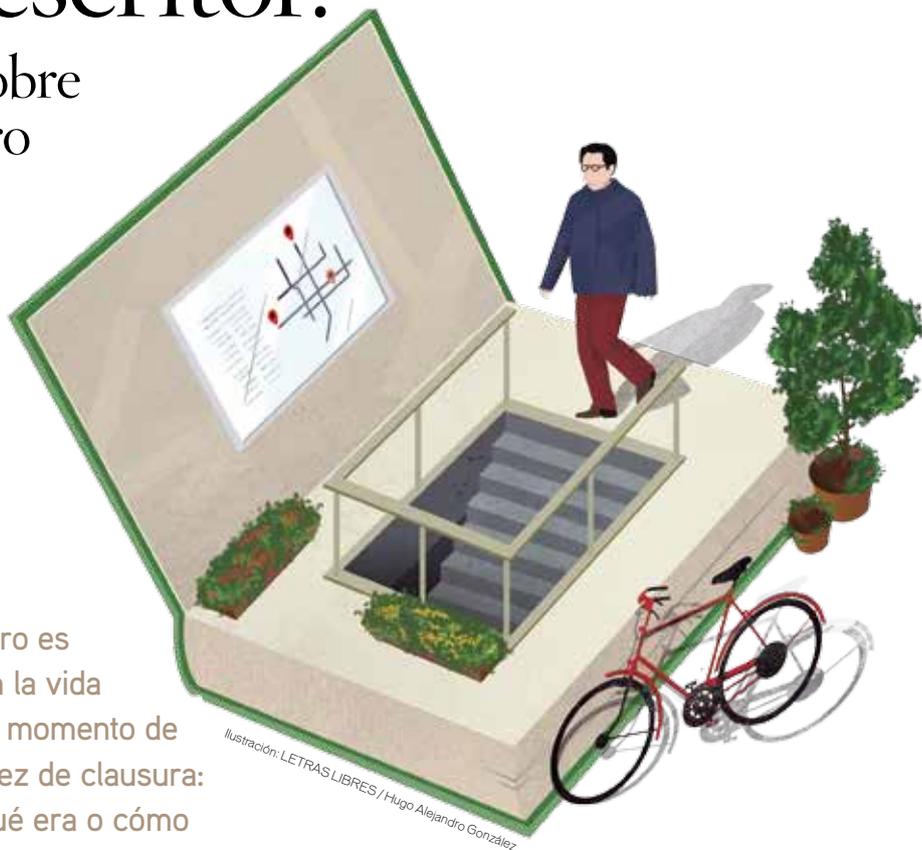


Ilustración: LETRAS LIBRES / Hugo Alejandro González

1 “EL PRIMER LIBRO es el único que importa, tiene la forma de un rito de iniciación, un pasaje, un cruce de un lado al otro”, sostuvo Ricardo Piglia: su relato de los *Años de formación* previos a ese “pasaje” en 1967 con *Jaulario* (que autor y editor rebautizarían ese mismo año para su aparición en Argentina como *La invasión*) es retrospectivo, carece de entusiasmos transitorios, extrae sentido de asuntos poco relevantes en el momento en que tuvieron lugar pero que resultaron significativos con el transcurso del tiempo (una mudanza, una conversación, un rumor en los pasillos de una universidad),

reúne vislumbres del escritor que Piglia será pero que, en el momento de la escritura no es aún (aunque sí en el de la lectura, por supuesto); acepta, finalmente, la nula relevancia de la primera publicación para cualquiera que no sea su autor, pero admite la emotividad que esta genera: “La importancia del asunto es meramente privada, pero nunca se puede olvidar, estoy seguro, la emoción de ver un libro impreso con lo que uno ha escrito.”

2 ¿Cómo se transforma uno en un escritor? ¿Qué motivación profunda, qué carencias, qué condicionantes, qué estímulos devienen vocación y por qué precisamente esta? Varios miles de libros, cientos de filmes

de ficción y documentales y numerosas series de toda naturaleza intentan responder a esta pregunta, no sin dificultades, pero todos ellos coinciden en señalar el primer libro como cesura y alumbramiento del escritor. Hace un par de años, por ejemplo, la prestigiosa revista estadounidense *The Paris Review* inició una serie de entrevistas titulada “My first time” en la que se interroga a escritores acerca de su primera publicación: las piezas —en las que participan Sheila Heti, Tao Lin, Donald Antrim y Ben Lerner, entre otros— son notables, pero lo más significativo de los testimonios dados consiste en la imposibilidad por parte de los autores de establecer un momento en el que un cierto número de estímulos, de habilidades y de limitaciones devino en una vocación y, más tarde, en algo parecido a una profesión: cualesquiera que sean las estrategias retóricas que se empleen para ello, el resultado es siempre un relato, no de lo que sucedió realmente, sino de aquello que, habiendo sucedido, es percibido posteriormente como el desencadenante de algo, de la transformación en escritor. (Quizás sea esta certeza la que llevó a Ricardo Piglia a publicar *Los diarios de Emilio Renzi* a sabiendas de que estos no son realmente diarios ni, por supuesto, fueron escritos por Renzi: este último es el avatar que el escritor argentino emplea más habitualmente para representarse como autor en ciernes, y la adscripción al género del diario íntimo permite disimular el carácter inevitablemente retrospectivo del relato.)

3

(Acerca de lo cual advertía ya Tobias Wolff al afirmar, en *Vieja escuela*, que “no se puede hacer ningún relato verídico de cómo o por qué uno se convirtió en escritor, ni existe ningún momento del que se pueda decir: Es entonces cuando me convertí en escritor. Las piezas sueltas encajan más adelante, con mayor o menor sinceridad, y después de que los relatos se hayan repetido adquieren la categoría de recuerdos y bloquean todas las demás rutas de exploración”).

4

Al filósofo español Antonio Valdecantos le debemos desde hace algún tiempo una visión sugerente y notablemente apartada de lo consuetudinario en relación a lo que él llama “la agrafía” y que otros autores han llamado “la negatividad” o el “síndrome Bartleby”; para Valdecantos, “el ágrafo no es un fugitivo de la escritura, sino más bien el escritor un traidor a la agrafía”. ¿Para qué escribir “exuberantes y cenagosas selvas de palabras” de las que solo quedarán, en el mejor de los casos, “un par de arbutos enanos, hijos del malentendido y de alguna tara exegética inconfesable” si, por otra parte, “aun en el

caso milagroso de que la prosa (o el verso) le llegaran a surgir con fluidez [al autor], lo resultante se precipitaría por el sumidero del mercado, donde, en el mejor de los casos, habría de competir con material libresco verdaderamente repugnante?”

5

Estas preguntas no solo son motivo de desvelo para autores en ciernes: se aplican también a la lectura de una primera novela, en especial si esta es recuperada años después. ¿Qué convirtió a su autor en escritor? ¿Qué significó para él o ella, qué le pasó por la cabeza al sentir, como dice Piglia, “la emoción de ver un libro impreso con lo que uno ha escrito”? Muy posiblemente ni siquiera el autor pueda responder a estas preguntas; es decir, retrotraerse al momento en que un libro suyo era su “primer libro”, aislada, inicialmente, sin promesa de continuidad ni de fortuna, al margen de libros posteriores que ratifiquen o desmientan la promesa de ese primer libro y las ideas que su autor tenía acerca de lo que es y hace un escritor antes de ser uno públicamente. La apertura que todo primer libro supone, y que inaugura para su autor un mundo, el de la sociabilidad del escritor editado y sus posibilidades, pero también sus limitaciones, es también un movimiento de clausura, que impide al autor recordar posteriormente qué era o cómo se sentía en su condición de inédito, lo que supone que sobre esa condición se proyecten visiones idealizadas de un estado de supuesta pureza en el que el escritor habría dispuesto de las mayores libertades (erróneamente atribuidas a la falta de presión que supondría carecer de un público lector y encontrarse al margen de un negocio editorial que constreñirían la autonomía del escritor, cuando es evidente para quienquiera que haya experimentado ambas cosas que ninguna de ellas supone un problema real para el “verdadero” escritor y que la condición de inédito también entraña una presión específica: más concretamente, la de tratar de publicar) y de una convicción puesta a prueba por las dificultades que se le presentaron hasta tener su primera obra en las manos.

6

“De la vida de la que surge lo que se escribe no es posible escribir”, afirma Tobias Wolff. “Transcurre sin el conocimiento del propio escritor, por debajo de las inquietudes y los ruidos de la mente, en profundos pozos sin luz donde los mensajeros fantasmas se esfuerzan por avanzar hacia nosotros, matándose entre sí a lo largo del camino.” A pesar de ello, no es raro que las primeras novelas tengan un sesgo autobiográfico y sugieran, paradójicamente, una

motivación doble: por una parte, el deseo de inventar, de producir un mundo dentro del mundo por el que se juzgue al autor, en un ámbito en que sean determinantes la inventiva y el ingenio; por otra, la necesidad íntima de contar algo que le ha sucedido al autor, que lo sitúe en el mundo incluso a condición de que lo haga como personaje de una obra literaria. (Rainer Maria Rilke eternizó esta doble motivación en Franz Xaver Kappus, quien, por cierto, y al margen de un puñado de estudiosos, ya solo es conocido como interlocutor y personaje de las *Cartas a un joven poeta*.) Todos esos primeros relatos autodiegéticos y en “primera persona” cuyo narrador comparte rasgos con su autor (a veces la edad, casi siempre el género, a menudo la nacionalidad, muchas veces los entusiasmos literarios y/o musicales), en los que las acciones narradas concluyen con una acción última, la de sentarse a escribir lo vivido, ponen esto de manifiesto, y constituyen una trampa en la que los lectores caemos una y otra vez: en realidad, queremos estar allí, viendo la transformación de un sujeto en escritor; en lo posible, revelándonos cómo es esa transformación y qué la motiva. En Alemania existen en la actualidad quince premios literarios destinados a primeros libros y en decenas de otros países y tradiciones literarias los premios que distinguen obra inédita suelen inclinarse por las de debutantes; las *vanity presses* no prosperarían sin ellos ni sin la curiosidad que inspiran los primeros libros al menos desde 1750 (cuando se produjo un desplazamiento de la noción de valor de una obra, que pasó de la imitación al ejercicio de la autoría, con sus nociones adyacentes de originalidad, excepcionalidad y novedad), en su función de corte transversal, de “rito de paso”, de alumbramiento del nuevo escritor. (Algo en lo que parecen haber creído especialmente Wilhelm Raabe, quien a partir de 1854 celebró cada 15 de noviembre su *Federansetzungstag* –literalmente, el “día en que tomó la pluma”–, y James Joyce, quien exigió a Sylvia Beach que la publicación de *Ulyses* coincidiese con su cuadragésimo cumpleaños, el 2 de febrero de 1922: para ellos, publicar era nacer, y es en ese sentido, y en tanto expresión de deseos, que se entiende la publicación de *Ingrid Babendererde. Reifeprüfung 1953* [*Ingrid Babendererde. Examen final 1953*], el primer libro de Uwe Johnson, en 1985, cuando su autor llevaba un año muerto.)

7

(Por lo demás, Alemania parece un país verdaderamente obsesionado con los primeros libros: en 1894 Karl Emil Franzos publicó una selección de testimonios titulada *Die Geschichte des Erstlingswerks* [*La historia de la primera obra*] que incluía afirmaciones

de Paul Heyse, Theodor Fontane y otros, y Renuat Deckert lo imitó en 2007 con una selección llamada *Das erste Buch* [*El primer libro*] de la que participaron Martin Walser, Hans Magnus Enzensberger, Elfriede Jelinek y otros. Es raro encontrar este tipo de obras fuera del ámbito germanohablante, quizás debido a que solo en él se atribuye valor a la primera obra como algo más que como argumento de venta.)

8

En la literatura se juega siempre algo de la índole de la afirmación personal, sostienen algunos (erróneamente, puesto que, como aseguró Simone Weil, “todas las obras de arte de mérito llevan inscritas de alguna manera el talento individual de su creador, sus particularidades más concretas y específicas; las obras maestras, sin embargo, siempre tienen algo de anónimo”), y en ella, al menos en sus primeras

Es difícil imaginar un estadio en el que el **escritor** no esté en un devenir hacia la condición de escritor y en el que la escritura no sea una herramienta de exploración de **esa condición**.

manifestaciones, ocupa un lugar central el miedo a desnudarse ante desconocidos. Buena parte de los primeros libros oscila entre un extremo y el otro, pese a lo cual, o precisamente a raíz de ello, no son pocas las voces que intentan convertir el rito de paso del primer libro en un asunto puramente práctico; el escritor estadounidense Odie Lindsey, por ejemplo, recomendaba a sus lectores en un artículo reciente que “antes de dedicarse a la escritura como carrera profesional” se aseguraran de que no lo hacen “simplemente por padecer agorafobia o estar deprimidos”. A continuación (sostenía) se deben seguir los siguientes pasos: “escribir una mala novela breve”, “no publicar la mala novela breve”, “buscarse un agente” y aceptar el hecho de que “la industria editorial tiene tiempos geológicos”; la coronación del proceso sería la publicación del primer libro y una emoción subyacente (“egoísta, familiar, tan vitalmente pueril”) que ni siquiera el

cinismo o su transformación en un asunto de índole práctica podrían disimular.

9

A pesar de lo que se cree habitualmente (y contra la opinión consuetudinaria de que sería posible producir algo de la nada, y que esa producción tendría el carácter de un alumbramiento), no hay primeros gestos en literatura, sino una suma de ellos que son considerados fundacionales con el tiempo y de forma retrospectiva. Al obtener el Premio Pulitzer por su novela *La luz que no puedes ver* (2014), Anthony Doerr admitió el hecho de que su camino hacia esa consagración estuvo pavimentado por proyectos fallidos (una novela sobre salmones, media novela sobre un farero, al menos una docena de historias breves); sin *La luz que no puedes ver* y el Pulitzer, todos ellos podrían ser computados como fracasos; con la publicación de su novela y la obtención del premio, adquieren el carácter de contraparte necesaria, la penumbra sobre la que se recorta, más nítidamente, un haz de luz. El escritor jamaicano Marlon James, autor de una *Breve historia de siete asesinatos* (2014) por la que obtuvo el Premio Man Booker, contó, por su parte, que “llegó un momento en el que mis novelas inéditas superaban en número a las publicadas: una de ellas era narrada por prostitutas jamaicanas; la segunda, por dos mellizos albinos cantantes de góspel que escapaban de un asesino serial que también era su mánager”. “Pienso que es importante no obsesionarse con ideas del tipo ‘esta pieza funciona’, ‘esta otra es un fracaso’”, observó Doerr. “En última instancia, tenemos que hacer cosas con esas entidades poco confiables y tramposas llamadas palabras como si se tratase de un juego, y jugar tan bien como podamos porque estamos jugando no necesariamente porque un cierto resultado nos espera al final del juego.” Sin embargo, en palabras del escritor Bill Cheng, autor de *Southern cross the dog*, uno de los debuts literarios más celebrados de 2014, “la identidad del escritor está tan relacionada con la escritura de un libro que este acaba autoflagelándose cuando las cosas no funcionan. Yo no creo haber aprendido mucho de mis proyectos abortados o abandonados, pero quizás ese es el punto: solo se aprende de lo que se termina”.

10

En la virtualidad de esos libros escritos pero no publicados, en todas esas obras que preceden a la transformación del escritor en escritor (pero la hacen posible) hay ansiedad, indulgencia y prisas, por supuesto, pero también el entusiasmo y la insatisfacción que desembocarán en un estilo, de allí que Cheng tenga razón: en el tránsito de la condición de

escritor inédito a editado, solo se sabe qué tipo de escritor se va a ser cuando se escribe y como resultado de lo que se ha escrito. Ricardo Piglia sostuvo que, después de publicar su primer libro, cada escritor debe “tratar de no convertirse en ‘un escritor’”; es decir, en uno más. A modo de advertencia, Lindsey ha afirmado que “transformarse en un escritor significa (a veces) transformarse en un cliché”; pero es difícil imaginar un estadio en el que el escritor no esté en un devenir hacia la condición de escritor y en el que la escritura no constituya una herramienta de exploración de esa condición. Es posible que la historia de la literatura consista, en ese sentido, y únicamente, en una sucesión de primeros libros: precedidos por otros, o no, parapetados en una situación ambigua en la que el autor narra pero también se narra, detenido en el gesto de comenzar una y otra vez de nuevo exhibiendo las inseguridades del debutante que quizás el escritor sea siempre. Marguerite Duras afirmó alguna vez, brillantemente: “Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos: solo lo sabemos después; antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos.” —

PATRICIO PRON (Rosario, 1975) es escritor. En 2016 apareció su novela más reciente, *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles* (Literatura Random House).

