
El exceso de pasado: la destrucción de manuscritos como liberación del autor

Patricio Pron

Alguna vez alguien preguntó al escritor Philip Larkin cuál era, en su opinión, la fórmula clásica de la novela; éste respondió: «Un comienzo, un montón de problemas y un final». No es una mala definición, desde luego; sin embargo, el «montón de problemas» al que se refirió el autor británico no es patrimonio tan solo de la novela, y tampoco constituye únicamente un elemento fundamental del relato, sino que se extiende también al ámbito de la producción misma de ese relato, a la narración (que siempre es dificultosa) y a la materialidad de esa narración. A lo largo de las siguientes páginas (y entre todos los problemas que conciernen a la literatura) voy a tratar de proponer a discusión algunas ideas acerca de esa materialidad de lo escrito y sobre el modo en que los escritores nos vinculamos con nuestro pasado (lo que vulgar y un poco pomposamente es denominado en general la «obra») en su primera y más problemática manifestación, que es la de los manuscritos. A sabiendas de que muy posiblemente fuera a ser acusado de solip-

sismo, el escritor estadounidense Henry David Thoreau escribió en uno de sus libros (y cito de memoria, aunque mi memoria no es particularmente buena) que hablaba principalmente de sí mismo porque él era la persona a la que mejor conocía; lo menciono porque yo también hablaré principalmente de mí mismo, con la esperanza (defraudada una y otra vez en otros ámbitos, sin embargo) de no ser una anomalía.

2

Al comienzo, naturalmente, yo escribía a mano, en hojas que también utilizaba en el colegio; por alguna razón, prefería hojas del formato que llamamos «carta», y (para escribir ficción) me inclinaba por las listadas y no por las cuadrículadas. Creo recordar que prefería escribir con tinta azul o negra; de hecho, jamás he utilizado otros colores, y en los últimos años sólo empleo marcadores negros, que me parece que llenan mejor la página y hacen que (si el papel es listado) lo escrito se funda con la impresión previa sobre la hoja.

Al pasar estos textos a máquina, sin embargo, prefería utilizar hojas tamaño oficio, a las que a menudo les hacía unas muescas con el lápiz en los ángulos para no excederme en los márgenes; esa cuestión, la de los márgenes, era muy importante para mí: debían ser simétricos y no tenía que haberlos invadido para que yo diese la transcripción por lograda. Estamos hablando del año 1990 y 1991 o algo así; yo utilizaba una Olivetti Lettera 32 que era propiedad de una novia que tenía y me dedicaba a transcribir mis textos con la finalidad (y quizás mi «montón de problemas» del que habla Philip Larkin haya comenzado realmente aquí), con la finalidad (digo), de «fijar» el texto, de manera que hubiese uno de referencia, la versión más lograda de un relato específico, de la que

yo pudiese disponer cuantas veces quisiera pero fuera (a todos los efectos) la versión final del mismo, algo que ya no fuese necesario corregir o revisar y pudiera darse por concluido. En ese sentido (y al menos idealmente), los manuscritos no eran (a falta de la posibilidad de publicar mis textos en libros o en revistas; esto es, de que dejasen de ser inéditos de forma inmediata) el antecedente de los textos, sino que «eran» los textos, fijados en su propia precariedad material y destinados al único lector interesado en ellos, que era yo mismo: su autor.

3

Claro que, a la hora de transcribir los relatos del manuscrito a su versión supuestamente «definitiva», yo acababa introduciendo cambios, y me veía obligado a hacerlos cuando ya había transcrito el texto: cuando, semanas o meses después, necesitaba el texto para algo, yo tomaba un lápiz, corregía lo que creyera necesario corregir y a continuación volvía a transcribir todo (a «pasar a máquina», que era la expresión que utilizaba por entonces). A poco de haberlo transcrito, sin embargo, pensaba que el texto necesitaba nuevas correcciones, y volvía a comenzar. Esto era engorroso y angustiante, en particular si (por un prurito documental) no había destruido la versión anterior del relato y esta acababa traspapelándose, de tal forma que yo no sabía cuál de las dos versiones era la que había considerado «definitiva» en su momento. Al recordar todo esto (y ponerlo por escrito, en Madrid, algunos días antes de mi visita a Lille, en una mañana que empieza a nublarse, como lo han hecho todas las mañanas de las últimas dos semanas), vuelvo a sentir la rabia y la angustia que sentía por entonces al contemplar mis manuscritos: en algún lugar debía haber una versión definitiva de mis textos (la versión perfecta, que no requiriese más intervencio-

nes ni correcciones de mi parte), pero esa versión siempre parecía estar un paso más allá de donde yo me encontraba, como esas reverberaciones en la carretera que uno ve en los días de mucho calor. No importaba cuánto corriera, la versión definitiva del texto siempre estaba un paso más allá, en algún lugar en el horizonte al que yo nunca iba a poder llegar para dejarla atrás de una vez por todas.

A medida que la producción se acumulaba, también lo hacían los manuscritos y qué hacer con ellos se convertía en otro de los problemas literarios a los que tenía que enfrentarme siendo como era un joven escritor. Un día mi novia de aquel entonces me dejó por un psicólogo retirado con dos hijas (un problema no particularmente vinculado con el hecho de que yo fuera escritor sino joven), y yo perdí la posibilidad de transcribir mis textos. Una buena amiga de aquel entonces comenzó, pues, a prestarme una máquina de escribir eléctrica que tenía y eso fue un gran paso adelante: uno cometía menos errores en la puesta en limpio de la página y el resultado se parecía más a una hoja impresa en una revista o en un libro, lo que provocaba la impresión de que yo me acercaba al objetivo último de este escribir y este corregir incesantes. Por alguna razón (quizás porque eran las hojas preferidas de mi amiga de aquel entonces), en esa etapa yo utilizaba hojas de tamaño oficio, que acababan resultando un incordio porque tenía que doblarlas para meterlas en los sobres (el formato estaba siendo reemplazado en aquellos días por el más pequeño DIN-A4) y las pilas que hacía con ellas se derrumbaban con más facilidad. Naturalmente, el problema de las múltiples versiones de los textos también se repetía en esa etapa.

Un día (y recuerdo esto con mucha claridad a pesar de que no suelo recordar casi nada), obligado a revisar un texto por una razón o por otra, descubrí que disponía de tres versiones: la primera había sido «corregida» en una segunda versión, pero las correccio-

nes de esa segunda versión devolvían el texto al estado de la primera; como he dicho, no recuerdo casi nada de esos años, pero esto sí lo recuerdo con precisión: me sentí una jodida basura. Quizás yo no podía establecer una versión definitiva de mis textos sencillamente porque esa versión definitiva no existía, era una de las tantas fábulas y mitificaciones que rodean la literatura, concebidas alguna vez y en algún lugar por escritores deseosos de encontrar soluciones (aunque fueran imaginarias) al «montón de problemas» en que consiste su oficio. No creo haber llorado en ese momento, pero debería haberlo hecho: lágrimas de angustia porque esto no se acababa nunca, pero también de alivio ante el hecho de que por fin había entendido que el escribir no consistía en perseguir esa versión definitiva de un texto sino en concebir todas las versiones de los textos como un proceso de producción incesante e interminable de versiones de un texto; si este tenía alguna vez una versión final, esta era el resultado de que el texto había sido abandonado (es decir, de que el escritor había fracasado en él), antes que de un triunfo de alguna clase. Vistas de esa manera, las versiones de los textos pasaban a ser apenas documentación, testimonios de una actividad que había tenido lugar en el pasado: el próximo libro era (para decirlo de algún modo) el resultado de una cierta acumulación de pasado, todo el trabajo de un escritor consistía simplemente en acumular pasado hasta tener el suficiente como para querer dejarlo todo atrás. En tanto testimonio de una cierta actividad que no conducía a ningún sitio, cada uno de los manuscritos (cada una de las versiones de un texto) valía por todos los demás como monumento del fracaso que es la actividad literaria. No era necesario corregir, pensé (y les recuerdo que yo estoy pensando esto en la casa de mis padres, en la ciudad argentina de Rosario, a finales de la década de 1990), solo había que saber mantener el pasado a raya para seguir interesado en el futuro. A partir de ese momento, escribir iba a ser (para mí) una actividad que tenía lugar definitivamente en

el presente (y no en un futuro idealizado), y cada manuscrito iba a ser el testimonio de un momento muy concreto, único e irrepetible.

4

Alguien le preguntó en una ocasión al músico estadounidense Bob Dylan por qué en sus conciertos no interpretaba sus canciones como las había grabado originalmente; Dylan respondió (y uno puede imaginarlo diciendo esto con un cierto fastidio): «Bueno, ya sabes, un disco no es más que el registro de lo que estabas haciendo ese día en particular. Y a nadie le gustaría vivir el mismo día una y otra vez, ¿no?»

5

Así que aprendí a escribir sin tener que corregir necesariamente, como si interpretase una melodía que está en mi cabeza pero no tiene una plasmación definitiva ni puede tenerla; de algún modo, el proceso imitaba la forma en que Bob Dylan concibe su trabajo, pero también la larga tradición de interpretación del jazz, de acuerdo a la cual un músico puede introducir todas las variaciones que desee en un tema mínimo y generalmente nunca fijado completamente: las variaciones de un estándar de jazz no sólo dependen del carácter y el talento de su intérprete, ya que este puede y debe introducir variaciones de una interpretación en otra. Esas variaciones pueden ser registradas (de hecho, existen decenas de ellas por cada intérprete reputado), pero no constituyen ninguna versión final de nada, son solo documento y, por lo tanto, pasado, y un artista (un músico de jazz, un escritor) solo piensan en el futuro; o, si eso no es posible, en el presente.

Adquirir un ordenador también cambió mi forma de trabajar, como es obvio, liberándome de la obligación de arrastrar conmigo hojas y hojas de versiones de relatos que nunca estaban terminados. Por su propia naturaleza, la escritura en el ordenador nunca termina y carece de pasado: transcurre completamente en el presente, a excepción de que uno establezca un control de cambios o documento una y otra vez cada cambio que realiza, estos no son perceptibles para el lector y acaban siendo olvidados por el propio autor de los textos, que se deshace así de un exceso de pasado que, de otro modo, acabaría paralizándolo, convirtiéndolo (se puede decir) en el historiador de una actividad fallida.

(Un paréntesis: alguien debería alguna vez volver a narrar la historia de la literatura como la de la progresiva uniformización de las prácticas de escritura, desde unos comienzos caracterizados por una cierta variedad de técnicas y soportes hasta la adopción de la máquina de escribir en primera instancia y finalmente de los ordenadores y su estandarización del ejercicio de la escritura. De hecho, estos últimos suponen una diversificación al menos potencial de la práctica de la escritura si se los compara con las máquinas de escribir mecánicas, pero el hecho de que se hable tan poco últimamente sobre la materialidad de la producción literaria parece indicar que ésta se ha uniformizado lo suficiente como para que las diferencias en la práctica sean insignificantes, y es un hecho que en la actualidad la mayoría de los escritores utilizamos el procesador de textos del principal proveedor mundial de programas informáticos y, posiblemente, la misma tipografía y el mismo tamaño de fuente. Ni siquiera durante el período de las máquinas de escribir era esto posible. Quizás alguien pueda afirmar pues, en esa hipotética historia de la literatura de la que hablo, si la uniformización de los temas y de las formas en la literatura contemporánea no está vinculada con este aspecto de su producción material.)

Claro que la adquisición del ordenador no solucionó el problema de los manuscritos; si acaso, evitó su proliferación, ya que uno podía (o puede) introducir cambios en los textos sin necesidad de que esos cambios consten materialmente. Después de haber volcado todo el material que tenía en el procesador de textos (conformando archivos con cada uno de ellos), el problema pareció solucionado durante algún tiempo. No de forma definitiva, sin embargo: la necesidad de imprimir versiones de los textos para ser leídas por otros, para que participasen en concursos o lo que fuera (y la falta de prevención de destruir esas versiones tan pronto hubieran sido usadas) hizo que, a poco de comenzar a escribir con el ordenador, volviese a encontrarme ante un montón de manuscritos. Aunque pensé mucho en ello, no pude solucionar el problema, y creo que tampoco quise: me estaba marchando de Argentina y todo lo que necesitaba era comenzar de nuevo, en otro lugar, y dejar atrás todo ese exceso de pasado en forma de papel.

6

Un día, hacia 2008 o 2009, el altillo de la casa de mis padres se inundó. A este acontecimiento banal le siguió un pedido insistente por su parte de que regresara a Argentina a decidir qué hacer con todos los papeles que había guardado allí y que constituían el «archivo» y el testimonio de mi estancia en ese país. Así que un día estuve nuevamente frente a todo ese pasado, decenas y decenas de hojas amarillas plagadas de errores y desaciertos que eran un retrato despiadado de mis primeros años como escritor. ¿Quién quería todo ese pasado? Al ser interrogado por su padre (que ya sabemos quién era) acerca del destino de Abel, Caín respondió famosamente: «¿Acaso soy yo el guardián de mi hermano?» No es una frase muy popular en la tradición judeocristiana, pero podría para-

frasearse en relación a la disyuntiva que yo tuve en ese momento: ¿Acaso era yo el guardián de mi pasado? No, no lo era ni quería serlo. Agarré un montón de papeles y unas cerillas y le prendí fuego a todo. Antes de eso, sin embargo, pensé que quizás fuese de alguna utilidad para otros el ver esos manuscritos. No porque fuesen interesantes desde un punto de vista literario, sino por su propia materialidad. Así que visité el archivo de mi actividad que mi padre ha creado en la casa en la que suele pasar los fines de semana (él dispone de más espacio y de más tiempo que yo, que suelo carecer de ambas cosas y he vivido en demasiados sitios diferentes como para poder establecer un archivo de esas características) y fotografié los manuscritos con un teléfono inteligente antes de prenderles fuego. El material que no tenía digitalizado (principalmente viejos artículos que ni siquiera yo recordaba) lo fotografié y después lo convertí en el formato conocido como PDF, al cual (a su vez) lo pasé por un lector de OCR de manera de recuperar el texto. Muchas otras cosas (artículos en la prensa, principalmente) las fotografié y ni siquiera me tomé la molestia de recuperar el texto. A continuación, todo al fuego.

El resultado de esta ordalía fue un cambio singular en la forma de ver mi trabajo y pensar en mis manuscritos, ya que estos, de alguna manera, dejaron de «estar allí», de ser parte activa de un proceso inconcluso y de proyectar su sombra sobre las versiones actuales de los textos para pasar a ser (simplemente) monumentos (y es sabido que los generales no son sus estatuas ni los gobiernos sus blasones). De alguna forma, al hacer todo esto, yo recuperé el pasado, pero desactivándolo; es decir, no perdí el pasado pero lo conservé tan solo como monumento de algo irrepetible a lo que no puedo asirme en la búsqueda del texto perfecto, algo similar a lo que sucede con los libros ya publicados: uno puede volver a leer sus viejos libros (yo evito escrupulosamente hacerlo) y desear corregirlos, pero no puede hacerlo, ya que los libros se han indepen-

dizado de su autor y son objetos que circulan de forma masiva y tienen trayectorias que el autor no puede deshacer para corregir lo que no está plenamente logrado. Con los manuscritos digitalizados sucede algo similar: no puedes corregirlos, no te pertenecen ya más a ti, mejor olvídalos y, si puedes, destrúyelos. Nada de todo ese pasado puede solucionar el «montón de problemas» que tienes en el presente y que son el oficio que amas.

7

No quemé todo, sin embargo. Un tiempo atrás, durante mi estancia en Alemania, había intensificado una práctica que había desarrollado en Argentina de forma irregular en mis últimos años allí y que consistía en llevar conmigo libretas y cuadernos con los que tomar apuntes, bosquejar argumentos e ideas y, en los últimos tiempos en Alemania, también dibujar. Esos cuadernos no los destruí y es posible que un día los lleve a Madrid, donde tengo los de mi estancia en Europa (no tiene ningún sentido tenerlos en América del Sur, donde la posibilidad de que los manuscritos de un autor sean destruidos, perdidos o inutilizados por las mismas personas e instituciones destinadas a conservarlos es mayor que en Europa). Allí están los orígenes de muchas de las cosas que he escrito (un esquema relativamente extenso de lo que más tarde sería mi novela *El comienzo de la primavera*, la conversación que llevó a que escribiese *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, el resumen de una novela que espero escribir el año próximo, etcétera) y quizás sean de utilidad para alguien algún día. Mientras tanto, yo observo esos cuadernos a veces, pero nunca los abro. Algo tiene que terminar para que otra cosa comience, y un escritor es alguien que siempre está comenzando, no importa cuánto hace que escribe.

Una observación final: hace algún tiempo, alguien me convenció de hacer una antología personal de mis relatos breves para tres editoriales en América del Sur. Al aceptar, creía firmemente que la invitación de aquella persona me daba la posibilidad de «corregir el pasado» mediante la reescritura de textos que habían sido publicados en mis primeros libros de cuentos: *hombres infames* y *El vuelo magnífico de la noche*, de 1999 y 2001 respectivamente, y el más reciente *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*. No pude hacerlo; es decir, no pude corregir una sola palabra de esos cuentos, que yo había corregido tanto en el pasado: sencillamente, parecían escritos por otra persona, una persona que quizás yo había sido en el pasado pero ya no era y que posiblemente no deseara volver a ser bajo ninguna circunstancia. No importa cuánto lo intenté: no pude pasar de algunos cambios gramaticales y sintácticos mínimos (y una reescritura de un relato que dejé inconclusa porque no parecía conducir a ninguna parte, excepto a la escritura de un cuento completamente distinto al original y que yo no tenía interés en escribir de todas formas), y publiqué los relatos tal como habían visto la luz en la primera ocasión. Una vez más, Bob Dylan había estado antes allí y había dicho «You can always come back / but you can't come back all the way». Ahora, esa frase está en el frontispicio de esa selección personal de relatos, que se llama *Trayéndolo todo de regreso a casa* y que es mi forma (definitiva, en el mejor de los casos) de deshacerme de todo el exceso de pasado, de liberarme de todos los libros escritos y los libros publicados y poder sentarme cada día a escribir con la sensación de que todo está aún por ser hecho y no hay nada perdido de antemano.

