

Razones*

Maria Teresa Gramuglio ↔ Juan José Saer

A principios de 1984 envié a Juan José Saer un largo cuestionario sobre cuyos puntos principales habíamos conversado en Buenos Aires. Ambos estábamos de acuerdo en que preguntas y respuestas fueran por escrito, en parte para esquivar el gesto periodístico que tiende a crear la ilusión de un acceso privilegiado a cierta intimidad que el diálogo entre reporteador y reportado pone en escena; quizá, también, para eludir lo que Barthes llamó la trampa de la escripción, el pasaje de la inocencia expuesta de la oralidad (pero, ¿es que hay tal cosa?) a la vigilancia de la escritura.

Con otra vuelta de tuerca sobre el proyecto, Saer eligió liberarse del encasillamiento de preguntas y respuestas, seleccionando entre las primeras algunos temas y escribiendo a partir de ellos fragmentos en los que un sujeto otro que el reportado da a otro destinatario que el reporteador sus *razones*: esto es, sus principios, sus razonamientos, sus argumentos y hasta sus justificaciones.

M. T. G.

Lo nacional es la infancia

Esta observación empírica es también de orden político. Lo nacional, separado de la experiencia individual, consiste en una serie de abstracciones propias del léxico de los poseedores. Es la traducción, en el plano ideológico, de una suma de intereses. Como todo absoluto, se autodetermina como valor supremo, ante el que deben inclinarse todos los otros. ¿Quién encarna lo nacional? El poder político. Las contradicciones más groseras pretenden siempre justificarse con el comodín de lo nacional. Yo pienso, como Samuel Johnson, que la patria, en tanto que abstracción, es el último refugio del sinvergüenza.

Nos la presenta como absoluto, pero es por excelencia contingente. Del lugar en que nacemos no brota ningún efluvio telúrico que nos transforma automáticamente en deudores. No hay ni lugar ni acontecimiento predestinados: nuestro nacimiento es pura casualidad. Que de esa casualidad se deduzca un aluvión de deberes me parece perfectamente absurdo.

* Originalmente en Juan José Saer por Juan José Saer. Buenos Aires: Celtia, 1986 –antología de textos seleccionados por el autor.

La prueba de que lo nacional es una categoría vacía, o por lo menos relativa, es que es válida para todas las naciones. En un conflicto armado, por ejemplo, todas las partes la reivindican. Es comprensible: proferir absolutos dispensa de tener razón. Yo creo más en la justicia que en la patria. Lo nacional debe subordinarse a lo que es justo.

Y sin embargo, estamos constituidos en gran parte por el lugar donde nacemos. Los primeros años del animalito humano son decisivos para su desarrollo ulterior. La lengua materna lo ayuda a constituir su realidad. Lengua y realidad son a partir de ese momento inseparables. Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente y a la que llevan consigo donde quiera que vayan. La lengua le da a esa patria su sabor particular.

Por lo tanto, la patria pertenece a la esfera privada. Los que la invocan como un imperativo abstracto incurren, como en tantas ocasiones, en un abuso de confianza.

Una concesión pedagógica

Dicho esto, sí, nací en Serodino, provincia de Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Mis padres eran inmigrantes sirios. Nos trasladamos a Santa Fe en enero de 1949. En 1962 me fui a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968, por muchas razones diferentes, voluntarias e involuntarias, a París. Tales son los hechos más salientes de mi biografía.

Lecturas

Así como actualmente hay muchos autores que no me gustan sin haberlos leído, en mi adolescencia había algunos autores que me gustaban antes de leerlos. Sus nombres eran ya una invitación a la lectura, porque sonaban bien, poseían una música propia. Eran como unidades poéticas: César Vallejo, Pedro Salinas, Pablo Neruda. En algunos casos, la poesía de los nombres se verificaba también en las obras.

Hasta los dieciséis o diecisiete años, la poesía constituyó el noventa y nueve por ciento de mis lecturas. La poesía en lengua española sobre todo. Puede decirse que en mi caso, en lo que a evolución poética se refiere, la ontogenia repite la filogenia. A la cronología en la historia de la poesía en lengua española, clasicismo, romanticismo, modernismo, sencillismo, vanguardia, corresponde la cronología, puramente casual, de mis lecturas.

Después, hacia 1955, es la irrupción, fulgurante, de la literatura europea y norteamericana. La vanguardia poética y narrativa y su problemática correspondiente. La narrativa rusa, francesa y anglosajona del siglo XIX. Gracias a Juan L. Ortiz, a Hugo Gola, a Aldo Oliva, la poesía china, los grandes poetas franceses del siglo XIX, que producen la revolución literaria de los tiempos modernos: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont.

Como todo autodidacto, he sido siempre un lector desordenado. Pero de ese desorden surgieron ciertas constantes, ciertos centros de interés que han persistido, decantándose, y que son para mí como claros en la selva del saber.

También el saber de un escritor pertenece a la esfera privada. Barthes decía que, a diferencia del científico o del intelectual, el escritor no tiene lecturas obligatorias. Pero ese hedonismo borgiano no es absoluto: para un escritor, algunas lecturas forman parte de las obligaciones que le imponen sus proyectos. Me ha solido ocurrir que, para ciertas páginas de mis libros, para ciertos párrafos incluso, la lectura de tres o cuatro volúmenes fuese necesaria. Pero hay lecturas que no son ni hedónicas ni obligatorias: son pura y simplemente fuente de vida, de experiencia, de estímulo y de certidumbre.

El extranjero

Baudelaire decía que el extranjero es la posteridad contemporánea. Inversamente, puede ser la experiencia anticipada de la muerte. Cuando se llega al extranjero por primera vez, se ha franqueado en cierto modo el horizonte empírico para pasar *al más allá*. Fuera de lo conocido, de la infancia, de lo familiar, de la lengua, se atraviesa una especie de purgatorio, de no ser, hasta que se reaprende un nuevo mundo, que consiste en el aprendizaje de lo conocido relativizado por lo desconocido. Después de tantos años en Europa, he podido observar que la primera reacción de los viajeros es el pánico –acompañado por una especie de manía de reducción o traducción de lo desconocido a lo conocido. “¿París? Se parece mucho a Buenos Aires. ¿Madrid? Es como la avenida de Mayo.”

Yo creo que la relativización de lo familiar es un hecho positivo. El extranjero es un nuevo avatar del principio de realidad. Por lo tanto, su experiencia puede ser valiosa para un escritor. En nuestra época, todo lo que contribuye a disipar ilusiones es de gran utilidad. Estas reflexiones son, me parece, válidas para todos los dominios de la experiencia y de la acción.

Escritor marginal

Antes de preguntarnos si algo o alguien es marginal, debemos plantearnos una interrogación previa: ¿dónde queda y qué es el centro respecto del cual un escritor vendría a ser marginal? Una pregunta así podría generar respuestas sorprendentes.

¿El centro está ubicado en la cultura oficial, los diarios y semanarios, en la televisión y en la radio, en los libros vendidos a gran tirada? Yo diría que no, por una razón simple: los lenguajes de esos medios, excesivamente codificados, son en realidad lenguajes marginales en la medida en que proponen sistemas de representación que están en una fase de decadencia. Si el criterio es cuantitativo, Morris West es sin duda más importante que Ezra Pound, o García Márquez que César Vallejo. Pero el criterio cuantitativo es de orden industrial, no estético. El criterio cuantitativo mismo es, entre las categorías estéticas, de orden marginal. Es una

interpolación sociológica o económica que debería investigarse a posteriori y que, en nuestro sistema ultramercantilista, usurpa un papel determinante.

Lo central, en literatura, es la praxis incierta del escritor que no se concede nada ni concede nada tampoco a sus lectores: ni opiniones coincidentes, ni claridad expositiva, ni buena voluntad, ni pedagogía maquillada. No quiere ni seducir ni convencer. Escribe lo que se le canta.

La verdadera reflexión sociológica sobre el arte moderno es la siguiente: ya no hay, justamente, centro, en la medida en que no existe un modelo único como en el arte clásico, sino una multitud de tradiciones y de búsquedas que coexisten en un espacio de libertad. Los pretendidos modelos oficiales del sistema masivo, en cambio, son prisioneros del estereotipo y rehenes de la demanda y de la rentabilidad.

El trabajo

Mi relación con el trabajo literario ha sido distinta en diferentes épocas de mi vida. Por otra parte, aunque haya escrito toneladas de poemas y de cuentos en mi adolescencia, sólo podría hablar propiamente de trabajo a partir de 1959-60. El primer escrito al que se le podría aplicar la palabra trabajo es "Algo se aproxima", que data de esa época.

Evidentemente, hablar de trabajo supone la existencia de una poética. El trabajo en cuestión no consiste en el mero traspaso material de la escritura, ni en el trabajo de elaboración inconsciente tal como lo concibe la interpretación psicoanalítica de la obra de arte. Aunque esos dos aspectos del trabajo son primordiales, me parece que únicamente alcanza su verdadera dimensión gracias a la praxis poética que los engloba. Esa praxis consiste en buscar, en el seno de la lengua, afinidades con ciertas palabras, que parecería entreabrir la opacidad del mundo para poder explicarlo o por lo menos verlo de otra manera. Cada escritor tiene las suyas. Son como piedras radiactivas que contaminan, con sus connotaciones intensas y múltiples, lo que las rodea. El trabajo reside en desplegar una vasta estrategia intra y extratextual que permita acceder a esas palabras y a utilizarlas en un contexto en el que alcancen la máxima eficacia. Pero podemos decir también que el trabajo del escritor posee dos facetas muy diferentes, aunque complementarias, o que el escritor, o todo artista, mejor, o posiblemente todo ser humano, realiza dos clases de trabajo al mismo tiempo, un trabajo pasivo y uno activo. El trabajo activo tiene que ver con la objetividad de ciertas reglas prácticas que exigen ser conocidas, aplicadas y mejoradas a cada nueva utilización –vendría a ser la parte racional de la creación poética. El trabajo pasivo –el más importante, sin duda, ya que no hay reglas que lo enseñen ni fórmulas que se pueden aprender– moviliza al sujeto entero y acrecienta la intensidad de su relación con el mundo. Todas estas cosas muestran de manera bastante clara, me parece, que, para mí en todo caso, el resultado del trabajo poético depende de la riqueza de las relaciones del escritor con su lengua y con el mundo.

Los géneros

Puede decirse que, históricamente, la noción de género se ha ido circunscribiendo. En la actualidad, son las categorías que engloban los grandes géneros, poesía, novela, ensayo, teatro, las que tienen real vigencia. Podríamos también hablar de nuevos géneros, como la novela policial, la de ciencia ficción, el teatro de bulvar, etcétera... Pero, en tanto que géneros, pertenecen a la infraliteratura. Es justamente cuando superan los esquemas del género, que pueden volverse literatura. Podemos entonces admitir este estrechamiento de la noción de género.

En ese estrechamiento está implícita la anulación de la noción misma de género. Cabe entonces preguntarse cuáles son las razones de esa tendencia. Una de ellas podrá ser una especie de expresionismo romántico que consideraría que la fuerza de la expresión y la riqueza de la vida interior son demasiado intensas como para hacerlas entrar en moldes preestablecidos. No hay que olvidar que una innovación importante en la historia de los géneros, el poema en prosa, se produjo en pleno romanticismo, a principios del siglo XIX. La aparición del poema en prosa tuvo consecuencias de primera magnitud en la evolución de las formas literarias al liquidar la antigua división retórica entre prosa y poesía.

La otra razón es la evolución constante de las formas culturales, que justifica a priori las búsquedas de las diferentes vanguardias. Explicar por qué esa evolución ha dado en nuestra época una tendencia a la unificación en lugar de una a la diversificación no es fácil, aunque tal vez se pueda sugerir que toda obra literaria moderna quiere ser totalizante y que en sus estructuras totalizadoras absorbe los géneros. El *Ulises* de Joyce sería un buen ejemplo.

Por curioso que parezca, la tendencia a la fragmentación sería otro aspecto del mismo fenómeno totalizante. El fragmento no posee la autonomía de un género, sino que depende, para existir como fragmento, de su relación con una intención totalizadora, explícita o implícita. El fragmento existe como texto conflictivo, como residuo de una praxis problemática. Es un resultado empírico y no la aplicación ortodoxa de normas preexistentes. El fragmento metaforiza el heroísmo trágico de la escritura, aunque también lo acecha, desde un punto de vista histórico, el triste destino de todos los géneros, que es como el de las civilizaciones, el de ser mortales.

El germen de la escritura

Como el sueño para Freud, la escritura se apoya con un pie en el pasado y con el otro en el presente. De ese modo, "el germen" o, si se quiere, la "inspiración", está exenta de voluntarismo. Por otra parte, el carácter no voluntario de la inspiración está ya inscrito en su etimología: es un soplo (entiéndase divino), que nos penetra y nos germina. ¡Es el Espíritu Santo en persona!

De más está decir que la ausencia de voluntarismo de la que hablo no es consecuencia de la intervención del Espíritu Santo. La elección, o las elecciones sucesivas, mejor, de los distintos pasos de construcción de una obra literaria son el resultado de un conflicto dialéctico entre preferencias inconscientes e imperativos prácticos propios de la escritura. Lo sorprendente en la obra de arte es que esas preferencias inconscientes y puramente individuales del autor se transforman en objetos sociales, no solamente inteligibles, sino más bien ultrainteligibles, en la medida en que emiten como radiaciones continuas y siempre renovadas de sentidos a través de las generaciones, de las culturas y de las civilizaciones. Lo que otorga a la obra esa capacidad de persistencia es, me parece, el elemento inconsciente, porque a menudo sus elementos voluntarios pierden vigencia histórica. La permanencia de *La divina comedia*, por ejemplo, no está dada por los proyectos políticos de Dante sino por la intensidad de sus pasiones.

A decir verdad, todas estas afirmaciones son poco demostrables. La simple creencia, y lo comunicable nos tironean, cada uno para su lado, agregando día a día, en el foso de los sistemas desmoronados, nuevas paladas de confusión y perplejidad.

El discurso sobre la ficción

El discurso sobre la ficción incorporado a la ficción misma expresa tal vez las ilusiones perdidas respecto de la posibilidad de la comunicación. El narrador quiere que el lector sepa que él no cree. Por lo tanto, es un gesto desesperado del narrador para salvaguardar su credibilidad.

Pero, ¿en qué cosa no cree el narrador? ¿No cree que el lenguaje pueda comunicar a otros su mundo? ¿No cree que, aceptando que haya mundo, otra cosa que un metalenguaje pueda expresar sus equivalencias? Sean cuales fueren sus dudas, el narrador se siente en la obligación de alertar al lector. El discurso sobre la ficción es un modo de expresar la negatividad. Y su utilización comporta al mismo tiempo ventajas y obligaciones.

Las ventajas son evidentes. Consciente de los lastres de la retórica, el discurso sobre la ficción intenta barrer con todos ellos demostrando, mediante su utilización irónica o sus variaciones críticas, el carácter trasnochado de su supervivencia. El patio bien barrido de Aristóteles, condición previa a toda construcción futura, facilita sin duda la tarea. Pero las obligaciones que advienen como consecuencia son aplastantes. Las posibilidades de subterfugio técnico o retórico disminuyen. Ya no vale la pena escribir si no se lo hace a partir de un nuevo desierto retórico del que vayan surgiendo espejismos inéditos que impongan nuevos procedimientos, adecuados a esas visiones. Que el vocablo inédito sea tomado, preferentemente, en todas sus acepciones.

Percepción sensorial, memoria

El mundo es difícil de percibir. La percepción es difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables.

Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilos de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca.

Cada uno de nuestros recuerdos es infinito. Kierkegaard hacía la distinción entre el simple acordarse y el recordar. El acordarse es el simple resultado de un esfuerzo de memoria. Nos acordamos de que tenemos una cita mañana, de que el año pasado estuvimos en el campo. El recuerdo, en cambio, consiste en revivir lo vivido con la fuerza de una visión, es un proceso instantáneo en que, según Kierkegaard, la memoria no juega más que "un papel despreciable". La relación que sugería más arriba entre las preferencias inconscientes y la praxis de la escritura, puede reencontrarse otra vez, en otro nivel, en esa relación entre las imágenes complejas del recuerdo y los esfuerzos por agotarlas a través de la escritura. Tal vez (es una simple suposición) mi insistencia en los detalles proviene de un sentimiento de irrealidad o de vértigo ante el espesor infinito de esas imágenes. Más que con el realismo de la fotografía, creo que el procedimiento se emparenta con el de ciertos pintores que emplean capas sucesivas de pintura de diferente densidad para obtener una superficie rugosa, como si le tuviesen miedo a la extrema delgadez de la superficie plana.

Ahora bien, hay que tener en cuenta que todas estas explicaciones son posteriores al acto de narrar propiamente dicho. En mi caso, el trabajo mismo de la escritura se hace sin preconceptos teóricos. En cierto modo, me valgo de una poética negativa: tengo mucho más claro lo que no quiero o no debo hacer que lo que voy a hacer en las próximas páginas. ¡A lo mejor todo es una simple cuestión de fobias! Es mucho más lo que descarto que lo que encuentro. Podría compararse al trabajo alquímico en la medida en que, seleccionando elementos y poniéndolos en relación para que se modifiquen mutuamente, busco obtener un residuo de oro. Pero sobre el valor del resultado me parece que es al lector al que le corresponde juzgar.

Novela y narración

Ya lo dije muchas veces; la novela es un simple género literario que, en líneas generales, empieza con *Don Quijote* y termina con *Bouvard y Pécuchet*. La narración es un modo de relación del hombre con el mundo. Toda novela es narración, pero no toda narración es novela. Los que vaticinan la muerte de la novela profetizan con atraso. Tal como ellos la conciben, la novela ya no es de nuestro tiempo. Es un género arcaico y marginal del que se venden varios millones de ejemplares por año en casi todos los países del mundo occidental y cuya apoteosis son el comentario televisivo y la adaptación cinematográfica. La narración iluminante ya hace tiempo que abandonó a la novela clásica, dejándola ronronear entre estereotipos y dividendos.

Rompiendo el molde demasiado rígido de los géneros, de las escuelas, de los contenidos, de las supuestas técnicas que enorgullecen a tantos escritorzuelos, la narración se transforma, incesante, y son sus transformaciones las que le otorgan, a cada momento histórico, su frescura y su necesidad.

Para quién escribo

Kafka le dice a Milena en una de sus cartas: no me juzgue tan generosamente: si me intereso tanto por usted es que, en el fondo, soy yo mismo lo que me interesa. La misma aclaración podría hacerse a los lectores: no me juzguen tan generosamente; si yo digo que escribo para ustedes es que, en el fondo, es para mí mismo que escribo. Pero el lector podría decirme también: no me juzgues tan generosamente: si yo digo que te leo por vos es que, en el fondo, es por mí mismo que te leo. Y así sucesivamente. Todos somos víctimas de "la poca realidad". Y el arte la densifica. En todo caso, no escribo por razones literarias, políticas o morales, aunque pienso que de toda obra lograda puede deducirse a posteriori una poética, una política y una ética.

Escribir me resulta muy penoso, pero no hacerlo más penoso todavía. Nunca pienso en los lectores cuando escribo, pero sin lectores una obra literaria no es nada. A diferencia de un trabajo científico que posee cierta objetividad, cierta necesidad incluso, hasta que su obra no es reconocida por otros en forma libre y desinteresada, el escritor no sabe si sus búsquedas son meros caprichos o veleidades o si son señales que poseen un sentido reconocible desde el exterior. Por eso, deliberadamente, hago muy pocos esfuerzos para divulgar mis libros, porque creo que su reconocimiento debe ser espontáneo y venir de los otros para estar un poco más seguro (no mucho en realidad) de su valor objetivo. En cuanto a la vanidad legendaria del escritor ("la vanidad infantil de los poetas", decía siempre con su comprensión infinita, Juan L. Ortiz) le viene sin duda de su inseguridad permanente acerca del carácter de su producción: nunca sabe si acaba de proferir la palabra redentora que el universo espera desde sus comienzos, o si ha cedido una vez más al banal delirio masturbatorio que en general achaca a sus colegas. Pero creo que todo buen escritor se reconoce en estos versos de Dylan Thomas: "*I labour by singing light/ not for ambition or bread*".

Personajes escritores

La utilización de personajes escritores, o próximos a la actividad literaria, obedece tal vez a causas diferentes. Aunque resulte difícil decidir cuáles son las determinaciones, las primeras que aparecen pueden tener cierta validez. Por ejemplo, podría decirse que si utilizo personajes escritores es para darle un apoyo empírico al sistema de representación realista. Como Melville o Conrad, que fueron marinos, introducen en sus libros un gran porcentaje de personajes que tienen esa profesión, yo, que soy escritor, introduzco personajes que conozco mejor por razones de oficio. Pero hay que tener en cuenta que, así como los personajes de Melville o de Conrad afrontan una problemática moral y metafísica, y no simples conflictos náuticos, yo aspiraría a que los míos no languidezcan de sufrimientos exclusivamente gremiales y profesionales.

Otra causa, más importante tal vez podría ser el deseo de sacar la narración del dominio absoluto de la épica. Introduciendo personajes escritores que expresan la visión íntima del autor sobre los acontecimientos, podría esperarse que la supuesta

objetividad del realismo épico pierda su carácter de verdad indiscutible y universal. También podríamos decir que la introducción de escritores en las obras literarias corresponde a una tendencia de la ciencia contemporánea, que preconiza la inclusión del observador en el campo observado para relativizar de ese modo las afirmaciones o los descubrimientos del observador.

Por último, podemos tal vez explicar el fenómeno a causa de la crisis de la representación: como ya no somos ingenuos, nos interesan menos las historias que nos cuentan, que los medios que emplean para contárnoslas. O tal vez se trata de la decadencia pura y simple. Ya no nos interesa el mundo en su aspereza problemática, sino los bizantinos *concetti* filosóficos que plantea su formulación. Por ejemplo, una prueba evidente de la decadencia del tango es que el tema principal de los tangueros y de los tangos es el tango mismo.

Proyectos

Entre mis proyectos inmediatos está la redacción de dos novelas, *Glosa* y *El intrigante*, sobre las que vengo trabajando desde hace un año y medio, y que están relacionadas entre sí, a pesar de que una transcurre en 1960 y la otra en 1979-1980. También sigo escribiendo poesía y estoy preparando una segunda edición de *El arte de narrar*, con cuarenta nuevos poemas.

La idea de la novela en verso está siempre presente, pero las dificultades de realización son muchas. Los grandes poemas del pasado están en general sostenidos por un sistema filosófico, y el tiempo ha demostrado que lo primero que pierde vigencia en ellos es justamente ese sistema, es decir, su soporte estructural. Ahora bien, para poder construir una novela en verso, un soporte de esa naturaleza es necesario. ¿Cómo es posible entonces ponerse a construir una casa de la que sabemos de antemano que los cimientos no van a resistir?

Una novela en verso lograda (que la escriba yo o algún otro importa poco) demostraría algunas ideas sobre novela y narración que menciono un poco más arriba en este mismo trabajo.

Otro libro en el que estoy trabajando es una serie de escritos breves, de formas diversas, un poco en la línea de "Atridas y Labdacidas" y "Las instrucciones familiares del letrado Koei", que aparecen en este volumen. Uno de ellos "Vísperas del Gran Día" se desarrolla en los medios anarquistas a principios de siglo; otro, "Dulce es estar tendido", tiene la forma de un sueño diurno; de un tercero, "Experimentos patagónicos", ya escribí la primera versión, y en este momento estoy trabajando en su adaptación cinematográfica. Otros dos, "Bien común" y "La gigante" tratan de la servidumbre amorosa. Será un libro poco programático (trataré, eso sí, de que sea bueno) en el que cada relato tendrá la forma y la extensión que dicte su propio contenido. Debo aclarar que, en principio, *El entonado* iba a formar parte de este libro. El título general del volumen es por el momento *Mimetismo animal*.

Escribir me resulta cada día más difícil.

Esta antología

A pesar de las “piezas antológicas” y de los pedazos de antología, hay a decir verdad tantas antologías posibles como posibles antólogos. La que elabora el propio autor es la más sospechosa de todas. La idea que se hace de su propia obra puede muy bien no coincidir con su valor objetivo. Y además, una buena antología únicamente al tiempo le sale como la gente.

En mi caso, nunca se me ocurrió la idea de hacer una antología de mi propia obra. En primer lugar, porque estoy tan metido trabajando en ella, que pensar en una antología sería adelantarme a los resultados. Lo que he escrito hasta ahora me parece imperfecto, inacabado, una simple etapa preparatoria. No puedo asegurar que escribiré más y mejor, pero mi estado mental es el de un escritor que está en sus comienzos. Me gustaría que lo mejor de mi obra esté por escribirse todavía.

En segundo lugar, entre 1966 y 1982 escribí pocos textos breves, lo que no facilita mucho el trabajo de selección. Y, por razones estéticas, me niego a publicar fragmentos de novelas. Los escritores que publican trozos de novelas están en franca contradicción con el principio de que cada narración posee una estructura única en la que cada parte es constitutiva y tributaria del todo. Es verdad que a veces nos sentimos más satisfechos de un fragmento que de otro, pero publicarlo separadamente demostraría que esa superioridad es en cierto modo perjudicial para la novela, porque le da al fragmento una vida propia que entra en contradicción con la estructura general del relato.

Por último, es difícil lograr que una antología no parezca un rejuntado. De tanto elegir piezas antológicas, el conjunto termina no significando nada. Por otra parte, una antología poética es más fácil (aunque presenta otra clase de problemas), que una antología narrativa, en la que trabajos de distinta extensión y de distinta naturaleza, que fueron escritos para formar parte de un conjunto determinado, se encuentran reunidos en un conjunto diferente.

En esta antología, traté de que las piezas incluidas formasen conjuntos coherentes. Me preocuparé menos de incluir mis *morceaux de bravoure* que de formar con textos aislados unidades narrativas nuevas, secuencias dispersas en los otros libros que en éste podían presentarse en orden lineal. Puesto que me gusta considerar mi obra narrativa como una especie de móvil en el que la aparición de un elemento nuevo o el desplazamiento de los ya existentes contribuye a crear nuevas figuras y nuevos sentidos, aproveché esta antología para aplicar ese principio, sin estar seguro de haber obtenido resultados muy convincentes. Espero no refutarme a mí mismo al poner en práctica mis teorías.

Estas razones

Estas razones intentan responder a una encuesta minuciosa de María Teresa Gramuglio. Sin ese amable interrogatorio, nunca las hubiese escrito. En nombre de nuestra invariable y larga amistad, justo es que se las dedique, así como el volumen entero, a tan cálida pesquisa.

1984