

## ENSAYO[S] DE ESCRITORES: MERCADO, HEKER, PIGLIA, SAER

Por: Marcelo Casarin

Universidad Nacional de Córdoba

e-mail: mcasarin@cea.unc.edu.ar

### Qué son estos textos

¿Cómo se llaman los textos de escritores que no son aquellos para los que han sido llamados a publicar? Se sabe que los escritores suelen asumir un conjunto de actividades subsidiarias a la escritura de ficción. La imposibilidad o las dificultades crecientes para vivir de la escritura literaria han provocado, desde siempre, desde la pretendida profesionalización de los escritores, la necesidad de "trabajar de/en otra cosa": la docencia, el periodismo y la gestión (cultural, editorial, etc.) son algunas de las tareas que con frecuencia suelen emprender los escritores que no puede vivir de lo que *quieren* escribir (de lo que dicen querer escribir: ficción, v.g.).

Un resultado posible de esta actividad subsidiaria al imperativo de escribir textos de ficción (o, eventualmente, poesía) es un conjunto de textos de naturaleza diversa, nada fácil de encasillar: algunos destinados a los periódicos, otros a revistas culturales, o para ser leídos en eventos públicos, la mayoría tiene una vida efímera, fugaz: son escritos de ocasión.

Este conjunto de textos, de diversa naturaleza genérica, conforma un corpus variopinto que cabe bajo la denominación *notas-de-diario* o, mejor dicho, *notas-de-periódico*. Estos escritos de sabida precariedad --que a veces son el ganapán de los escritores-- están destinados, por lo general, a los suplementos culturales. No es este el lugar para discutir las diferencias genéricas de unos u otros, sino más bien para advertir acerca de un procedimiento que llamaré, a falta de mejor denominación, *publicitario*. Bastará revisar los suplementos culturales de algunos diarios argentinos de, por ejemplo, los últimos dos años, para que nos sorprendan el nivel de visibilidad y de citación con que algunos autores aparecen en esas páginas (1).

En estas publicaciones, con su impronta de precariedad y de inmediatez de lo dado a un periódico (ya casi no se coleccionan suplementos culturales; por no decir: ya casi no se los lee), es posible señalar un posicionamiento de autores tan evidente, como puede ser el caso de Saer y Piglia, más cerca de la autopromoción y del marketing que de la academia, y más allá incluso de sus propias intenciones: estos textos efímeros en publicaciones efímeras valen por la fuerza de la repetición machacona, por el mecanismo del recitado, por la diseminación de unos pocos o de un mismo nombre.

Pero los textos de Saer y Piglia contenidos por lo menos en *El concepto de ficción* (1997) y *La narración-objeto* (1999), por una parte, y en *Crítica y ficción* (2000) y en *Formas breves* (1999), por la otra, dan cuenta de tomas de posición de sus autores; y lo interesante de destacar, fundamentalmente, es que se trata de textos contenidos en libros y, aunque participan de una cierta diversidad genérica (son heteróclitos y misceláneos), se incluyen dentro de lo que es dado a publicar, y tienen el carácter de lo "definitivo", de lo destinado a permanecer, en principio, por voluntad autorial o prescripción editorial(2). En estos textos, coincidentemente, Saer y Piglia inscriben --cada cual a su modo-- sus obras en lo mejor de la tradición de la literatura argentina: Macedonio, Arlt y Borges, entre otros, son algunos de los nombres de la biblioteca que ellos construyen. Se presentan allí como bibliotecarios, recomiendan siempre los mismos libros, y agregan sus obras, sus propios libros, en los anaqueles.

Estos *textos-en-libros* están destinados a sobrevivir, a trascender la precariedad de la publicación periódica. Son éstos los que me interesan: los que han resistido el paso del tiempo y se integran al corpus. Adquieren el derecho de edición de las mejores piezas. ¿Qué son estos textos que Heker (*Las hermanas de Shakespeare*), Mercado (*La letra de lo mínimo*) Piglia (*Crítica y ficción*) y Saer (*El concepto de ficción*), consienten en publicar?. A este conjunto de textos llamo aquí "Ensayos de Escritores", pero el primer escollo para convenir esta denominación aparece a poco de andar. "Si los llamo textos, es porque no sé qué otro nombre darles. *Ensayos* me parece demasiado pretencioso, y *artículos* inapropiado por la connotación periodística que tiene esa palabra". Esta afirmación de Saer (1997) merece algunas explicaciones. Evidentemente, todos son *textos*: esa palabra oceánica y maravillosa que nombra toda unidad de sentido o, mejor, de intención; es cierto que *artículo* es una palabra que se asocia al discurso periodístico, como también al discurso científico-académico: por ninguna de las dos vertientes la denominación es adecuada a estos escritos. Pero ¿por qué desechar la palabra *ensayo*? ¿Qué es un ensayo? ¿Qué hay de aquella denominación acuñada por Montaigne para dar cuenta de un tipo de texto que no era nuevo pero que él reinventaba al nombrarlo?

### Qué es la ficción

En *Crítica y ficción*, Piglia (1986: 12) afirma que "Las relaciones de la literatura con la historia y con la realidad son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar". Liliana Heker, en "Acerca de El fin de la historia" (1999: 103) señala: "He buscado desdibujar los límites entre el documento y la ficción, he buscado que el texto fuera, ante todo, un hecho literario, con todo lo que esto implica de sinuoso y de ambiguo. No sé con qué fragmento de la realidad cotejará cuáles fragmentos de este libro". Por su parte, Saer en "El concepto de ficción" (1997: 120) postula que "[la ficción] no es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria." Y Mercado afirma: "Pero una rémora todavía se le impone, y no es una categoría cualquiera, sino un pilar literario, se diría una pared que no la deja ver su horizonte de escritura y es la llamada *ficción*, molde que aislaría lo ficticio de lo real o que pondría a salvo lo real preservándolo de la invención, y en cuyo trasfondo estaría la idea de que la literatura, cuanto más es reflejo o representación de ese real..." (2003: 35)

Estas citas, al mismo tiempo que ponen en evidencia el asunto del que tratan algunos de estos escritos, quizá de modo redundante (qué es la ficción), dan cuenta, como puede leerse, de la posición expresa asumida por cada uno de ellos con respecto a las relaciones complejas y no siempre amistosas que se tienden entre el discurso ficcional y el discurso crítico, entre la literatura, la historia y la realidad, entre la ficción y la verdad.

Quizá valga una digresión, un breve recorrido por el campo teórico, que, entiendo, contribuye a elucidar dichas relaciones problemáticas. Genette (1991) definió la ficción como un “juego desinteresado”, aludiendo a una supuesta irresponsabilidad de quienes se deciden a entrar en la partida: pareciera que escritores y lectores aceptaran un conjunto de reglas más o menos explícitas que orientan los movimientos de esa “distracción irresponsable” hecha de dichos, de anécdotas, de figuras retóricas y de una relación a veces muy opaca con la realidad.

Bajtín (1982: 12), en cambio, rechaza toda supuesta irresponsabilidad del creador con respeto a sus criaturas, señalando que arte y vida deben convertirse en algo imbricado. Por otra parte, se sabe que las ficciones, además de proponer un juego que su propio estatuto define, postulan un concepto de realidad, porque no podrían articularse verbalmente, ni constituirse en la recepción; en definitiva, las distintas concepciones ficcionales (sus poéticas) exhiben, en todo caso, grados de distanciamiento con respecto a la realidad.

Por su parte, Barthes (1973) destaca una marca que caracteriza la literatura desde finales del siglo XIX: Mallarmé, subraya Barthes, inaugura una tradición en la que poesía y crítica se reúnen en una función indiferenciada; el lenguaje, dice, no es instrumento, es sustancia y asunto fundamental de esa escritura. La onda expansiva de la revolución mallarmeana reposita a sus precursores (Baudelaire y los simbolistas, Flaubert) e inicia una transformación profunda en el modo de concebir la literatura que se disemina en las escrituras del siglo XX como un camino sin retorno: la confrontación con el lenguaje del que nos hablan obras como las de Joyce, Proust, Kafka y Beckett, entre otros.

Si recortamos los corpora de los autores seleccionados para esta reflexión (Heker, Mercado, Piglia y Saer), y tomamos los textos que han escrito (y escriben) en prosa narrativa de ficción, bajo las denominaciones “novela”, “cuento” o “narración”, es posible, sin dudas, rastrear la impronta de la afirmación barthesiana a la que referí más arriba, toda vez que a esta altura de los acontecimientos la confrontación con el lenguaje, la puesta en abismo, la sobre-exposición de los mecanismos narrativos, forman parte ya de una “lengua de escritores de ficción”. Sin embargo, mi reflexión pretende dar cuenta de las tensiones y distorsiones que, radicadas en el interior del corpus de obras narrativas de ficción, encuentran su homólogo en ese otro corpus -marginal, en cierto modo— que estos mismos autores producen en otro registro de escritura: los escritos en prosa no-ficcional o *factual*, en términos de Genette (1991).

Pensados como agentes sociales (Bourdieu, 1983, 1988), los escritores se valen de estas políticas discursivas (tomar la palabra desde el registro crítico, ensayístico) para “ofrecer” sus productos (novelas, cuentos); como sostienen Altamirano / Sarlo (1983), forman parte de un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente. En este sentido, aparece como insuficiente la oferta de aquellos productos para los que han sido elegidos dentro del mercado cultural y su posición, entendida como el lugar ocupado en un campo por un agente social, y de acuerdo con el capital específico en juego (Bourdieu, 1983, 1988), se resguarda, resignifica o amplía su red de relaciones gracias a lo que la prosa no ficcional enfatiza, discute o sobreescribe a la prosa de ficción.

Son estos textos no ficcionales los que se erigen en vehículo de posiciones asumidas en torno a una serie de tópicos; constituyen un repertorio de tomas de palabra que confirman o desdichan lo que la prosa ficcional vela o revela a partir de recursos retóricos que generan un campo diferente de enunciación y de recepción; en definitiva, estos textos fortalecen o consolidan en cada uno de los casos, para los narradores en cuestión, la posibilidad de poner en juego una función-autor (Foucault, 1984). Es decir, la asunción de una palabra destinada a ser oída, retomada y replicada en un espacio y en un tiempo determinados.

Desde la perspectiva de Sartre, la función del escritor es eminentemente social e histórica, y como tal es el horizonte de las expectativas que abre: “me convierto en un hombre al que los demás consideran escritor, es decir, que debe satisfacer cierta demanda y al que, de grado o por fuerza, se atribuye cierta función social” (Sartre, 1950: 97).

La escritura de la prosa de ficción de estos narradores (escritores que pertenecen a lo que podemos llamar una misma “generación” -nacidos en 1937 y 1943— y cuyas obras comienzan a publicarse a partir de 1960), participa de un fenómeno corriente de nuestra contemporaneidad, cual es el de imbricarse con otras escrituras de género crítico, ensayístico, que aborda diversos tópicos y que, en definitiva, son palabra pública, toma de posición, generalmente polémica, frente a cuestiones cruciales de la configuración del imaginario estético, político y social de la Argentina. Esta forma de ejercicio de la palabra pública interviene en el horizonte cultural de las responsabilidades intelectuales.

### Quién habla en estas pequeñas piezas

Volvamos, pues, a la pregunta de más arriba: ¿Qué es un ensayo? Un texto conjetural o hipotetizante. Una prueba, un gesto provisorio. Un movimiento intelectual que guía una escritura ajena a los procedimientos de la demostración, que abre un sinnúmero de interrogantes y ofrece pocas respuestas. Definitivamente, son ensayos. De escritores, para responder a la negativa de Saer que quizá pensaría en los grandes ensayistas, en los autores de ensayos de largo aliento: Mallea, Martínez Estrada, Murena, Sarmiento, por dar algunos nombres vernáculos. Efectivamente, en principio, los textos a los que me refiero de manera especial son textos breves (3), pequeñas piezas diríamos, que corresponden más a la tradición borgeana de *Discusión* u *Otras inquisiciones*. Cuando no, Borges, fundador de una tradición: “El escritor argentino y la tradición”, por ejemplo, es una brújula, un texto que no puede dejar de leerse, de recitarse, y un esfuerzo que no puede dejar de *imitarse*, en el mejor sentido.

¿Qué son, entonces, estos ensayos de escritores? ¿Qué significan en el concierto de sus obras? Un risoma de sus cuerpos, de sus corpus, pero la posible respuesta no es válida igualmente para todos: Saer no es Mercado; Piglia no es Heker. En todo caso, veremos hasta qué punto se puede considerar este repertorio de textos no ficcionales, un conjunto marginal, una producción subsidiaria y, por qué no, residual de estos autores. El ensayo es una manera diferente de escribir: la escritura crítica modifica la enunciación. ¿Quién habla en las novelas de Piglia, Saer, Mercado o Heker? Una entidad fictiva llamada *narrador* que la tradición teórico-crítica nos ha enseñado que no debe confundirse con el *autor*. Allí, en la ficción, están también las otras voces, las de los personajes, que aparecen y dicen su cosa sin comprometer de modo alguno al autor. De nada valdría empecinarse en encontrar ciertas pistas que pretenden homologar la entidad del narrador con el autor o, como

pretenden algunos críticos en el caso de *El fin de la historia*, de un personaje con el autor: señalan que Diana Glass (protagonista) ostenta un nombre que quizá encubre el de la autora de la novela: Liliana/Diana, y Glass (en inglés, "anteojo") que visten la miopía del personaje y aluden a la proclamada miopía de la propia Heker. Más desconcertante, más a contrapelo de cualquier generalización, aparece la escritura de Tununa Mercado, cuyo registro no permite segmentar con claridad (con tranquilidad) lo ficcional de lo no ficcional y nos ofrece ejemplos como este: *Yo pulso las teclas y digo yo sobre la línea, pero casi instantáneamente ese yo es otra...*

En los ensayos de escritores, en el ensayo como forma de inscripción del saber (y del pensar) aparece una configuración discursiva que no congenia con el discurso de la ciencia: las formas impersonales, la estrategia de la persona ausente o la no persona, tal como la denomina Benveniste (1966); se trata de escotear la inscripción del sujeto en el texto y desviar la atención hacia el mundo referencial con una pretensión deliberada de neutralidad y objetividad, precisamente la que se atribuye el discurso científico. Sólo episódicamente podrá encontrarse esta situación de enunciación en los ensayos de escritores, y más raramente lo que se conoce como *plural de modestia*: "hablamos", "hacemos", "investigamos", "afirmamos", etc. son acciones colectivas, y el uso de ese yo plural, un nosotros un poco esquizoide, es un tributo a la tradición, se da cuenta o, mejor, se paga una cuenta, la deuda a la comunidad (científica). Pero en estos ensayos hay otra cosa: la inscripción de un yo singular que asume en plenitud la responsabilidad sobre el decir. Ese yo singular está siempre presente, de manera más o menos velada, pero no está solo: a veces se oculta detrás de la pretensión de mostrar los hechos (los argumentos) asépticamente; otras veces el yo se multiplica en otros, incorpora a los lectores con un guiño, busca su complicidad en un *nosotros inclusivo*.

En el ensayo también aparecen, eventualmente, otras voces bajo el mecanismo de la cita; pero esa palabra del otro es convocada por el autor para consentir, disentir o dejar una pista falsa. En definitiva, el ensayo instaura una escritura singular: la escritura de un yo que desdeña cualquier elusión, cualquier interrupción de la responsabilidad en el decir: marca sus límites y se aleja tanto de la ficción cuanto del discurso académico/científico.

### Bibliotecas / Canon

Comentar las lecturas es revelar los anaqueles preferidos de las bibliotecas y, al mismo tiempo, trazar una política institucional, redefinir un canon. Y luego, la inscripción de cada quien a una tradición más o menos prestigiosa, más o menos marginal. Para estos escritores, toda definición en este sentido es, necesariamente, una definición desviada, es decir heterodoxa y, por lo tanto, susceptible de ser cuestionada. De otro modo, si no es heterodoxa o desviada, no caben en ese canon sus propias obras.

En estas bibliotecas están los indiscutibles (Borges), los discutidos (Arlt / Puig) y los olvidados (Di Benedetto / Marechal); y aunque se proclame que la tradición del escritor argentino es toda la cultura universal, los nombres son pocos: hay un procedimiento de lectura o, mejor, de relectura, que pone de relieve siempre un número limitado de autores: Arlt, Borges y Macedonio Fernández, los nombres casi unánimes del recitado entre estos escritores.

### La ficcionalización de la crítica

Ya se sabe que Saer y Piglia son ambos protagonistas indudables de la cultura de las últimas décadas, en las que sus obras se consolidaron y fueron canonizadas y promovidas decididamente: la visibilidad editorial en particular -ymediática en general— de estos escritores es sorprendente. Sabemos que Saer / Piglia, muertos Cortázar y Borges, fueron llamados a ser sus herederos (cosa que quizá no pretendieran ellos); pero es bien cierto que hasta la reciente muerte de Saer era una sociedad, una dupla que estaba definitivamente puesta allí para erigirse en eslabón de la mejor tradición literaria argentina. Más dudoso puede parecer el lugar que la historia le asignaría a Heker y a Mercado, pero en todo caso viene bien disolver un poco esa sociedad (Saer / Piglia), para agregar una nota de disonancia, una asimetría.

Es evidente que en estos autores la colusión crítica - ficción / ficción - crítica tiene diferentes aristas: la puesta en abismo, la mezcla de géneros, las diversas prácticas de hibridación, y lo que hemos definido como "ensayo de los escritores" --con toda la ambigüedad que tiene esa denominación--, son cuestiones que han sido estudiadas de manera más o menos exhaustiva.

Me propongo ahora presentar algunas peculiaridades que tiene en estos autores la escritura no ficcional. Es notable, por ejemplo, el diálogo como forma de la crítica; y hay varios ejemplos: el famoso *Crítica y ficción* (2000) (4), en el que Piglia expone lo más sustancial de su pensamiento poético, y construye allí también su propia tradición de la literatura argentina (Borges, Arlt, Macedonio); otro, el libro que preparó Sergio Delgado (1995) de la Universidad Nacional del Litoral: en él se incluyen, fundamentalmente, sustanciosos diálogos entre Saer y Piglia; además, en un libro reciente, Heker (2003) es la entrevistadora de un conjunto de personalidades de la ciencia y la cultura, entre los que se destacan Abelardo Castillo y Borges. Piénsese también en el pequeño opúsculo Piglia (2001), "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", en cuyo prólogo el narrador proclama el carácter dialógico de ese texto (concebido para una conferencia que fue pronunciada La Habana en el año 2000); el diálogo, decía -lo explicita Piglia en el prólogo— es con León Rozitchner, cuyo ensayo (también originalmente una conferencia) "Mi Buenos Aires querida" se lee en la contracara del mismo libro; Piglia define a ese diálogo como una *conversación* y presenta de ella una pequeña teoría: "Hay algo siempre un poco paranoico y conspirativo y también solipsista en la conversación argentina (y para verificarlo basta leer las novelas de Roberto Arlt). En este tipo de diálogo cada uno dice algo y el otro contesta otra cosa (o contesta lo mismo pero en forma invertida) y lo que importa es lo que el lenguaje sostiene y entreteje." Algo de eso, de una relación con el lenguaje que es propia de escritores, hay en estos textos no ficcionales de autores de ficción y el diálogo, el entregar la palabra a los personajes, es uno de los mayores desafíos de todo narrador (de ficción). Hay aquí una incomodidad subjetiva reduplicada.

Siguiendo con este inventario de diálogos, viene bien retomar dos textos, uno de Heker, el otro de Mercado que, curiosamente, dialogan de un modo peculiar: "Cien años después" (Heker, 1999) y "Nota póstuma para una enciclopedia más allá del 2000" (Mercado, 2003 [1994]) son dos textos, que aparecieron, el uno junto al otro, en el suplemento *Primer plano*

de *Página 12*, allá por 1993. Ese diálogo fue provocado por el editor del suplemento, y hoy los textos han sobrevivido, diríamos por decisión de las autoras, al publicarlos en sus respectivos libros.

En definitiva, Piglia habla con Saer y viceversa; hacen hablar a Piglia y hacen hablar a Saer; Heker hace hablar a otros; y Heker y Mercado "dialogan" de un libro a otro. Se ha señalado que la publicación de entrevistas de autores en forma de libros es un mecanismo eficaz y complementario para consolidar la vigencia de los consagrados. Además, se sabe, el diálogo es un recurso típicamente ficcional, aquel por el que el narrador cede la palabra al personaje.

También se sabe (lo han confirmado estos autores en diversos lugares) que la escritura no ficcional, ensayística, es para todos ellos una práctica marginal al trabajo de escritores de ficción. Esto es evidente: en los tres (Heker, Piglia y Saer), los corpora muestran una indudable preponderancia de las ficciones narrativas. Un caso singular -ya lo anticipé- es el de Tununa Mercado, cuya escritura o, mejor, cuya obra, se resiste a cualquier clasificación convencional. Ellos mismos proclaman el carácter subsidiario de estas prácticas a través de los prólogos, que siempre son el lugar de las advertencias: "originados por alguna demanda externa, estos textos esbozan la cara menos visible de mi pasión por las palabras..." (Heker, 1999: 9). "No es desde luego obligatorio que un autor de ficciones escriba textos críticos que, a menudo, a pesar de su tono objetivo, no reflejan más que sus hábitos, e incluso sus prejuicios disfrazados de conceptos." (Saer, 1999: 11). "Los textos de este volumen no requieren mayor elucidación. Pueden ser leídos como páginas perdidas en el diario de un escritor y también como los primeros ensayos y tentativas de una autobiografía futura." (Piglia, 1999: 137).

El caso Mercado no encaja en estas generalizaciones porque, de entrada, la propia escritura, y la posición estética proclamada en algunos textos por la autora, dificultan el intento de considerar sus escritos dentro de las categorías convencionales: "mini-ensayos, poemitas, mini-relatos" , así define ella los escritos de *La letra de lo mínimo* lo que, quizá con algunos matices, podría afirmarse también de los de *En estado de memoria* y *Narrar después*. Dejando de lado el caso extraño de *Canon del alcoba*, el único libro de narraciones "puras" es quizá *Celebrar a la mujer como a una pascua*; y *La madriguera*, que tiene rachas de "novela" pero no se acomoda fácilmente a su matriz. La marca autobiográfica, los relatos del yo, el espesor de la memoria como procedimiento narrativo, es lo que domina la escritura de Mercado y hace de la suya una producción. Su reciente *Yo nunca te prometí la eternidad*, su obra más ambiciosa, no desmiente del todo las afirmaciones anteriores (5). La noción "ensayo de escritor" tiene en Tununa Mercado características diferenciales que sin embargo, también, la acercan a Heker, Piglia y Saer: "Los textos reunidos en este volumen fueron escritos 'por demanda de circunstancia': un viaje, un libro que pide comentario, una muerte que quiere consuelo, una obra plástica que se expone al juicio y al placer de la mirada, un discurso que incita, un acto que provoca. Pequeños desafíos, en suma." (Mercado, 2003).

Vemos, en definitiva, como un rasgo más o menos explícito, una relación entre crítica, ficción y autobiografía (sobre la se ha detenido la crítica [Graciela Speranza, 2001], con respecto, fundamentalmente, a los textos de Saer y Piglia, por ejemplo); pero además es una relación que los propios escritores proclaman: "La crítica es la forma moderna de la autobiografía. Uno escribe su vida cuando cree escribir sus lecturas". (Piglia, 1999, 137).

### La crítica como narración

La crítica como narración, es lo que me interesa destacar aquí. Sostengo que el carácter autobiográfico no es lo más importante de la cuestión: en todo caso, hay que enfatizar el carácter eminentemente narrativo y, subsidiariamente, mejor que autobiográfico, el sesgo autoficcional que se evidencia en algunos ensayos.

#### Leamos un relato:

Tomé un tren hasta Liniers y, a dos cuadras de Rivadavia, entré por una diagonal y me encontré con otra dimensión... Yo iba buscando un hombre que se murió hace treinta y cinco años pero no quería su recuerdo. Como ocurre con Van Gogh, como ocurre con Beethoven, la obra de Roberto Arlt está tan saturada de vida, aparece en ella tan ferozmente desnuda su desesperación por vivir...

De haber vivido, Arlt hubiese tenido hoy la misma edad que Borges. ¿Cómo imaginármolo recibiendo condecoraciones, almorzando en la televisión, errando por universidad europeas y norteamericanas, perorando sobre el infinito y sus alrededores? Si un escritor es únicamente escritor cuando escribe, podemos decir que Borges, que en otros tiempos escribió textos de primer orden, hoy los sobrevive y no es más que un anciano que hace chistes en los diarios, en tanto que Arlt es estrictamente contemporáneo de su propia obra, como Kafka, Proust o Dostoievski de las suyas, hasta tal punto que es imposible separar esa obra del hombre que la escribió. (...)

Una tarde Juan Carlos Martini Real me mostró una serie de fotos del velorio de Roberto Arlt. La más impresionante era una toma del féretro colgado en el aire con sogas y suspendido sobre la ciudad. Habían armado el ataúd en su pieza, pero tuvieron que sacarlo por la ventana con aparejos porque Arlt era demasiado grande para pasar por el pasillo.

El féretro suspendido sobre Buenos Aires es una buena imagen del lugar de Arlt en la literatura argentina. Murió a los cuarenta y dos años y siempre será joven y siempre estaremos sacando su cadáver por la ventana.

Lo que acaban de leer es un texto que me pertenece, al menos en el sentido que los lectores damos a lo que leemos: es mío el pachwork; son tres párrafos, de tres textos diferentes, en este orden: uno de Heker ("Arlt", 1999: 149), otro de Saer ("Roberto Arlt", 1997: 94) y el último de Piglia ("Un cadáver sobre la Ciudad", 1999: 49-50).

No es mi intención mostrar aquí las coincidencias evidentes entre los textos de uno y otro (la denegación lo confirma) sino, mejor, señalar la manera recurrente en que estos tres autores construyen un discurso crítico que se asienta en la narración. Si la escritura no-ficcional de Piglia, Saer y Heker es marginal en la superficie, no lo es del todo cuando se advierte el estatuto esencialmente narrativo de una porción importante de sus "ensayos". Una construcción que oscila entre lo hétero y

lo autodiegético y que regula a su antojo –como es prerrogativa del discurso narrativo– la distancia con los objetos y los sujetos a los que se refiere.

Escribir para Saer, para Piglia y para Heker no es un verbo intransitivo: parecen empecinados en construir ese relato sin solución de continuidad que desconoce los paratextos y los libros como orbes cerrados.

Simulacro, machaconería y transgresión, en esas tres condiciones podría, según Foucault (1997), condensarse lo que es el ser de la literatura; y esto es homologable al hacer de estos escritores: ser narrador para Saer, tanto como para Piglia y Heker, se justifica y realiza en el simulacro, condición de posibilidad de la ficción narrativa; luego, la machaconería de la narración que vuelve a comenzar como el único relato que escriben estos autores; y la transgresión, lectura desviada de los escritores en el lugar crítico.

Para Saer, Piglia y Heker, escribir es escribir narraciones: la escritura crítica, el ensayo, es una práctica marginal sólo en el sentido que puede dársele a los apuntes de un escritor que intenta un relato fundamental. Estos narradores ven la selva espesa de lo real como un acontecimiento que debe ser contado: hay en sus ensayos la estructura de un relato; el entramado de la narración crítica es una variante, a veces velada, otras sobrepuesta, de una ficción autodiegética.

## Notas

1. No se trata, en mi caso, de una mera hipótesis: en un trabajo realizado en 2003, revisé los suplementos culturales de algunos diarios argentinos que abarcan un periodo de poco menos de un año: *La Nación*, *Clarín*, *Página 12*, *Los Andes* (Mendoza) y *La Voz de Interior* (de Córdoba). No pretendo darle a esto a un valor estadístico definitivo, pero es sorprendente el grado de visibilidad con que Saer y Piglia aparecen en esas páginas. Cfr. Marcelo Casarin, "Saer y piglia, libreros de una tradición argentina".
2. Son textos de madurez, textos que pueden publicarse recién después de haber alcanzado un reconocimiento aceptable; de lo contrario, no le interesan a la industria cultural.
3. Claro que hay excepciones: *El río sin orillas* (2003) de Saer, aun cuando lleva de subtítulo casi un oxímoron, *Tratado imaginario*; y *El último lector* (2005), de Piglia. Son ambos textos ambiciosos de extensión y profundidad y podrían adscribirse a la tradición del "gran ensayo".
4. En el caso de Saer, *El concepto de ficción* también recoge una entrevista que cierra el volumen.
5. *Yo nunca te prometí la eternidad* es una narración compleja, tejida a partir de un telegráfico diario de una sobreviviente del holocausto nazi que hace de urdimbre.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, C. y SARLO, B. (1983) "Del Autor" en *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette.
- ARÁN, Pampa y ROMANO-SUED, Susana (1985), "La desficcionalización de la crítica" en *Revista e. t. c.*, n° 6, Córdoba.
- BAJTÍN, Mijail (1993), *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, F.C.E.
- \_\_\_\_\_ (1982), *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1973), *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- BOURDIEU, Pierre (1983) *Campo del Poder y Campo Intelectual*. Buenos Aires, Folios editores.
- \_\_\_\_\_ (1988) *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa.
- \_\_\_\_\_ (1990) *Sociología y Cultura*. México, Grijalbo.
- DELGADO, Sergio (1995), *Diálogo (Ricardo Piglia / Juan José Saer)*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- FOUCAULT, Michel (1984), "¿Qué es un autor?". En *Dialéctica*, n° 16, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1996), *De lenguaje y literatura*. Barcelona, Paidós-ICE.
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et diction*. Paris, Editions du seuil.
- HEKER, Liliana (1999), *Las hermanas de Shakespeare*, Buenos Aires, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Diálogos sobre la vida y la muerte*. Buenos Aires, Paidós.
- MERCADO, Tununa, (1967), *Celebrar a la mujer como una pascua*. Buenos Aires, Jorge Álvarez
- \_\_\_\_\_ (1988), *Canon de alcoba*. Buenos Aires, Ada Korn.
- \_\_\_\_\_ (1990), *En estado de memoria*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ (1994), *La letra de lo mínimo*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ (1996), *La madriguera*. Buenos Aires, Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (2003), *Narrar después*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- \_\_\_\_\_ (2005), *Yo nunca te prometí la eternidad*. Buenos Aires, Planeta.
- PIGLIA, Ricardo (1999), *Formas breves*. Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2001) *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2005) *El último lector*. Buenos Aires, Anagrama
- SAER, Juan José (1988), *Una literatura sin atributos*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- \_\_\_\_\_ (1991), *El río sin orillas*. Buenos Aires, Alianza.
- \_\_\_\_\_ (1997), *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Ariel.
- \_\_\_\_\_ (1999), *La narración-objeto*. Buenos Aires, Ariel.
- SPERANZA, Graciela (2001), "Autobiografía, Crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia", en *Boletín 9*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.