

La memoria sin condicionamientos o sobre cómo releo la dictadura *El fin de la historia* de Liliana Heker

Carlos Hernán Sosa
Universidad Nacional de Salta

“Acaba de descubrir, está escribiendo Diana Glass en mitad de la noche sobre un cuaderno de hojas amarillas, rodeada de fotografías y textos truncos anotados en el reverso de papeles impresos, como si el rescoldo de la santarrita hubiese por fin encendido un rincón clausurado de su memoria, o de su voluntad de hacer memoria”.

Liliana Heker, *El fin de la historia*.

El acto de desclausurar la memoria y el aparente carácter volitivo de la misma, la voluntad de hacer memoria, presentes en este epígrafe, connotan la problemática sobre las movilidades, apropiaciones y utilidades de la reconstrucción del pasado en el terreno de los imaginarios sociales, parecen preveniros sobre la circulación de sus diversas edificaciones, de inherencia manipulable, que cada grupo o sujeto sociales comprensiblemente tiende a urdir sobre los procesos sociohistóricos que, en realidad, nos implicaron e implican a todos.

Cuando en 1996 Liliana Heker publicó su novela *El fin de la historia*, volviendo sobre un período traumático para la sociedad argentina contemporánea, como es el caso de la última dictadura militar iniciada en 1976, se generó una encendida discusión en el ámbito cultural.¹ Los embriones o la genealogía de esta querrela que, en última instancia, opone modos de entender y programar el rol del intelectual latinoamericano,² quizás podrían retrotraerse a la discusión que la propia autora había protagonizado en su polémica con Julio Cortázar, a fines de la década de 1970. Una polémica donde se

¹ Cfr. Schmucler, Héctor: “Sobre *El fin de la historia*, novela de Liliana Heker”, *El ojo mocho*, 1997, n° 9/10. El autor habla justamente de “cadena de distorsiones” en la construcción de la memoria sobre la dictadura militar iniciada en Argentina en 1976.

² Para la polémica intelectual en el ámbito de la cultura latinoamericana, durante el siglo XX, consultar: de Diego, José Luis (2003): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Al Margen, La Plata; Gilman, Claudia (2003): *Entre la palabra y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI editores, Buenos Aires; y Croce, Marcela (Compiladora) (2006): *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Simurg, Buenos Aires.

discutía abiertamente sobre los contextos de producción de los escritores, durante la dictadura, y las discutibles estrategias de supervivencia y “complicidad” desarrolladas para soportar dicho régimen.

Los cuestionamientos a la autora, en 1996, promovidos por algunos intelectuales, pueden cifrarse en la contundente imagen de la traición, tan bien desplegada por ejemplo en un artículo de Héctor Schmucler (1997). El traidor es una estigmatización propia de los grupos sociales, y entraña un modo de auto-depuración de los mismos: señalar al traidor es una forma de proteger al conjunto reforzando así los criterios de unidad que lo caracterizan, puesto que, en general, el traidor es rotulado como tal cuando transgrede alguno de dichos acuerdos internos.

¿Qué transgredía entonces Liliana Heker para conseguir las airadas intervenciones de representantes de la intelectualidad como Schmucler? Para comprender estas reacciones no alcanza con endilgar a la autora su rol de nuevo Ish-Qua-riot. Una percepción menos sectaria y dogmática, que naturalmente no puede avanzar más allá de la censura en el intento por proponer una nueva lectura sobre el pasado nacional, nos ayudaría a comprender con mayor profundidad la legitimación de la literatura como libre apropiadora del pasado, que emprende esta novela, al validar interpretaciones menos sectarias y dogmáticas, pero más complejas y signadas de aporías, que aquellas incauciones de la memoria que entronizaron los grupos fuertemente implicados en los desgraciados hechos ocurridos en la última dictadura.

La imagen de la traidora, a partir de las lecturas filiatorias de una de las protagonistas, Diana Glass, identificada como alter ego de Liliana Heker, reduce a lo autobiográfico el abordaje de un texto que no propone, precisamente, como primer pacto de lectura la autobiografía. Existen, sin embargo, otras construcciones significativas que, sin anular la impronta subjetiva de lo biográfico, nos acercan

interrogantes sobre el oficio de escritor. En esta tarea, donde nunca se divorcia la íntima dedicación a la torturadora página en blanco de las implicancias sociales de toda escritura, la novela de Liliana Heker construye una figura de autor que resulta especialmente apta para analizar, sin dogmatismos, cómo piensa su rol un autor argentino que vivió la última dictadura militar.

María Teresa Gramuglio (1992) ha teorizado sobre la construcción de estas “imágenes de escritor”, que “suelen condensar, a veces oscuramente, a veces de manera más o menos explícitas y aún programática, imágenes que son proyecciones, autoimágenes, y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos” (37). Estas construcciones discursivas tienen el valor de permitirnos distinguir cómo, desde la misma escritura literaria, el escritor construye autorrepresentaciones donde cifra “su lugar en la literatura” y “su lugar en la sociedad” (38).

La novela de Liliana Heker cuenta un itinerario de vida representativo, donde se persigue la militancia, el secuestro, la tortura de una militante política, Leonora, y su posterior “liberación”, gracias a la delación y la relación amorosa entablada con uno de sus torturadores. Pero de manera yuxtapuesta, utilizando las potencialidades que aportan los procedimientos narrativos como la fragmentación, el montaje y la polifonía, se cuenta otra historia, la de una tortura que aunque más íntima y de menor estridencia social, guarda una relevancia equiparable a la anterior: la imposibilidad de escribir, en Diana, y la superación de ese freno inicial que devendrá, a partir de un juego auto-referencial, en la propia novela que estamos leyendo. El texto imbrica así tres niveles auto-referenciales de la ficción: la historia enunciada, los inconvenientes propios del momento de la enunciación y el producto narrativo final.

El primer obstáculo que la narradora esgrime como dificultad para iniciar su relato es cierta autonomía indómita de los elementos discursivos, fundamentalmente los

que constituirían la representación de la realidad, que parecen negarse a una “domesticación” en el relato. Como entidad anárquica y violenta, la realidad de la Argentina en la década de 1970, con sus escenas de censura política, persecución ideológica, encarcelamientos, apropiaciones de niños, tortura y asesinato en el marco del terrorismo de Estado, es un elemento proteico que se resiste al orden, en sentido intelectual y narrativo, y por ello amenaza constantemente con “desencaminarle el relato” (12) a Diana.³

Otra de las figuras que ese relato emplea para plasmar la imposibilidad de poder encaminar la narración es la miopía, que constituye un logrado leitmotiv para exponer desde un comienzo las limitaciones para acercarnos a todos los hechos que componen el caótico mundo de los fenómenos. Dice Diana, explicando los efectos de la miopía como base teórica para entender la realidad:

–El miope (...) -como todos ustedes saben, ve mal los objetos lejanos, por lo tanto pasado cierto límite (que varía con el objeto) tiene que imaginarse la realidad (...) O más exactamente: a partir de unos pocos elementos de certeza indudable (un color, una cadencia en el movimiento, un objeto más bien gigantesco) debe arreglárselas para componer una totalidad (...) (239)

Como resulta evidente, nuestra narradora no esconde nunca los condicionamientos en su tarea, por eso, así como metaforiza permanentemente con la miopía sobre sus restricciones también explicita sin tapujos la pobreza de los menudos fragmentos disponibles para recomponer una totalidad. Baste aclarar, por ejemplo, que ha visto a su protagonista sólo tres veces en los últimos diez años y, en consecuencia, la presentación de Leonora y sus convicciones políticas o los momentos claves, como aquel donde intenta explicar las causas de la delación, son producto de un trabajo arqueológico que la propia Diana digita al escarbar en sus propios recuerdos. La convicción de que hay que rastrear una historia perdida en un “agujero negro” (33) y

³ Todas las citas están tomadas de la siguiente edición: Heker, Liliana (2004): *El fin de la historia*. Suma de Letras, Buenos Aires. Por eso, en las futuras citas sólo se consignará el número de página.

cuya recuperación parece que no podrá nunca superar la imagen de la distorsión (“(...) le pareció que sería revelador escribir algo que se parecería -como la sombra de la cosa a la cosa- a la historia de ellas dos.” 45) anulan cualquier interpretación monolítica de la historia de Leonora, que sin dudas puede interpretarse metonímicamente como un apéndice de la historia nacional argentina.

En realidad, todo el texto esgrime una reflexión sobre los avatares de la escritura de la historia, en clave nacional, y puede entenderse como una contundente oposición, como una alternativa que debate con aquellas interpretaciones ingenuas donde la historia aparece siempre como monolítica. “La Historia no deja resquicios, siempre es completa y maciza y avasallante. Es uno mismo quien debe abrir la grieta y echar una mirada sobre el pequeño y amable mundo” (125), reflexiona Diana mientras emprende su tarea. Esta versión desacralizada de la historia, como entidad impuesta y totalizadora, pero al mismo tiempo manipulable y “rompible”, se complementa con el tradicional recurso de la costura equiparada a la escritura como el constante acto de remendar retazos, una imagen donde vuelve a imponerse la percepción escéptica de la fragmentación y la manipulación de aquellos “retazos de algo cuya figura final parecía -sigue siendo- imposible” (20).⁴

El problema de aunar orgánicamente el relato histórico, cuyo proceso ya desde el título problematiza esta novela, podría revisarse tomando como principal eje de discusión la noción de forma, sobre la cual ha teorizado Hyden White (1992) para el caso de la escritura de la disciplina histórica. Elegir un tropo para narrar la historia constituye un acto fundamental desde el punto de vista del manejo de los sentidos; optar por la épica, por la farsa, o por la tragedia supone asignar un plus de significación que desde la forma contamina la narración de la historia toda. Es precisamente la

⁴ Otro ejemplo de esta estrategia: “La odiaba sin paliativos. Sabía tan bien como ella que apenas yo insertara la aguja en el recorte de batista el desorden se iba a instalar en el muestrario como ahora se instala en esta página y desbarata lo que prolijamente pretendía contar (...)”. (101).

complicación para encontrar la figura más adecuada para narrar la historia de la última dictadura lo que aminora la marcha escrituraria de Diana. Ese escollo sólo parece superarse cuando la narradora alcanza un punto de observación decisivo para anular los discursos maniqueos previos sobre el período, los de la resistencia y los de los represores, que habían hecho ya sus propias elecciones: el de la épica, los represores, y el de la elegía los perseguidos. Ese fiel de la balanza pareciera lograrse con la opción de contar la historia de una traición especial, la de una militante montonera como Leonora, que le permite prescindir de visiones polarizadas, licuando en este dilema operativizado por la traición dentro del ámbito de las víctimas todas las intransigencias anteriores.

De este modo, no podemos pensar que exista “una” historia sobre la represión en la Argentina de la última dictadura; por el contrario, hay varias, todas aquellas que cada tropo discursivo ha podido, y puede, cristalizar. Pensemos que sobre Leonora la novela brinda al menos dos: la que dificultosamente logra escribir Diana y la propia versión de la protagonista, una historia personal con la forma más adecuada para que el Almirante la vea en actitud de prisionera colaboradora: “Su memoria no se va por la ramas: pragmática, le ha ido dictando nada más y nada menos que lo que el Almirante pretende de este informe” (163). Esta microscópica circunstancia dictamina que, en materia de narración de la historia: “ya se sabe que la verdad absoluta no existe” (186).

Hemos dicho que en la novela de Liliana Heker no sólo se cuenta la historia de una traición, se relata también la historia de la imposibilidad de contar -en clave maniquea- un momento espinoso, socialmente traumático, que no puede apresarse desde una perspectiva aséptica. En esta disyuntiva central el texto construye una imagen de escritor, la de Diana Glass, donde concentra los conflictos e inquietudes de los autores contemporáneos que, como Diana, no pudieron tomar distancia de la sangrienta historia en la cual jugaron, directa o indirectamente, algún rol. En este sentido, *El fin de la*

historia no oculta la amarga constatación que los escritores podrían haber soportado durante este período. La historia del período, y el relato de esta historia, se instituyen así como una necesidad vivencial para la propia autora, mediante una apropiación que pareciera funcionar como la restitución de sentido de su propia existencia:

También es posible que haya tramado la historia por un motivo más inconfesable: la necesidad imperiosa de justificar de algún modo su estar ahí, o más precisamente, de justificar su propia existencia respecto de otra [la de Leonora] que se justificaba por sí misma. (44)

Y así como la historia de la otra se impone al punto de convertir a la autora en su sombra, revitalizando la complejidad de implicaciones y correspondencias discursivas de los diferentes niveles narrativos del texto (el de Leonora Ordaz, el de Diana Glass, el de Liliana Heker), la crudeza del contexto trastoca también los planes de escritura, e impone otros derroteros: Diana permanentemente vacila ante las imposiciones de un entorno criminalizado que siempre decide. Un ejemplo contrario, que escenifica la intromisión de la literatura en la historia, despunta cuando la figura guía de la Bechofen previene a Diana sobre los porosos límites entre ambas esferas, denunciando con ello no sólo la inexistencia de lindes rigurosos sino también la factible intromisión individual en el santuario de lo narrado: “—Ah, los jóvenes escritores en busca de su historia. ¿Quiere un consejo? No la busque con tanta emoción. Puede interferir en los hechos y volverse usted misma un personaje” (115).

Volviendo a la noción de imagen de escritor, es evidente que el relato elige aquella donde el autor se ve invadido por la confusa realidad del momento, que no puede ni quiere dejar de observar, de encontrar el mejor modo de acercarse a ella para poder fijarla en la escritura de manera inteligible. El caos deviene inesperadamente fructífero, es un espectro que invade al personaje narrador y se instaura en un escenario impuesto para contar el horror: “Si yo dejara afuera el caos nunca conseguiría contar de verdad el horror” (248).

Sin embargo, y paradójicamente, la novela apuesta también por una validación de la libertad del decir, de la libertad para contar, una potestad que detenta la literatura sin restricciones. Otra vez es la figura modélica de la Bechofen, como experta cocinera, quien verbaliza estas peripecias al sopesar los ingredientes para la narración de la historia, en el ámbito de su taller literario, una especie de laboratorio donde se discute “el fin de la historia” de Diana: “Alguien hija tiene que dar cuenta de este tembladeral, decir sin solemnidad que el horror, y el miedo, y el merodeo de la muerte, no te quitan pero no te quitan para nada las ganas de reírte” (271). La parábola, que esta novela construye sobre la escritura, moraliza que la literatura puede contar el horror de la historia de Leonora incluyendo lo que las lecturas polarizadas no se han atrevido a incorporar -como si fuese la inoportuna risa, de la que hablaba la Bechofen, que desentona entre el horror circundante. La literatura puede, y debe, si enfatizamos el tono admonitorio, desacralizar así una construcción sobre la represión militar en nuestro país poniendo, en este caso, en primer plano la traición interna, aquello que el discurso de las víctimas de la dictadura sumergió en el olvido o soterró en un prudente segundo plano, en estratégica ubicación para que nada difuminase los lugares de víctimas y victimarios que ese discurso fue delegando, y desde donde terminarían por esclerosarse en los imaginarios sociales.

La literatura no tiene camaraderías ni compromisos políticos, puede contar la historia de la manera que más le plazca. La novela, construyendo esta figura de escritora, antes que una justificación personal de las acciones de una Liliana Heker camuflada tras los ropajes de Diana Glass, parece posibilitar una suerte de catarsis, en su sentido etimológico de expurgación de las pasiones a partir del temor y la piedad, para algunos representantes de la generación intelectual que fue víctima del horror y que, hoy, no quiere arrogarse versiones incólumes y no demuestra tibiezas en la

autocrítica. La novela le restituye de este modo a la literatura su función, eminentemente social pero sin didactismos, de mantener viva la memoria colectiva, de luchar contra las figuraciones sectarias y su fosilización comunitaria: para dejarle con ello al lector, para dejarnos, siempre, la última palabra.

Bibliografía

Croce, Marcela (Compiladora) (2006): *Polémicas intelectuales en América Latina. Del “meridiano intelectual” al caso Padilla (1927-1971)*. Simurg, Buenos Aires.

de Diego, José Luis (2003): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Al Margen, La Plata.

Gilman, Claudia (2003): *Entre la palabra y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Gramuglio, María Teresa: “La construcción de la imagen”, en Héctor Tizón et alii (1992): *La escritura argentina*. Universidad Nacional del Litoral y Ediciones de la Cortada, Santa Fe, pp. 37-64.

Heker, Liliana (2004): *El fin de la historia*. Suma de Letras, Buenos Aires.

Schmucler, Héctor: “Sobre *El fin de la historia*, novela de Liliana Heker”, *El ojo mocho*, 1997, nº 9/10.

VVAA (1987): *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Alianza Editorial / Institute for the Study of Ideologies & Literature, University of Minnesota, Buenos Aires.

White, Hyden (1992): *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica*. Paidós, Buenos Aires.