

Inti: Revista de literatura hispánica

Number 52
Argentina Fin De Siglo

Article 62

2000

Liliana Heker: *El fin de la historia*; Buenos Aires, Alfaguara 1996.

Silvia G. Kurlat Ares

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Ares, Silvia G. Kurlat (Otoño-Primavera 2000) "Liliana Heker: *El fin de la historia*; Buenos Aires, Alfaguara 1996.," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 62.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/62>

This Reseña is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact elizabeth.tietjen@providence.edu.

Liliana Heker. *El fin de la historia*; Buenos Aires, Alfaguara 1996.

En Argentina, desde mediados de los años ochenta y casi inmediatamente después de la caída del régimen militar que dominó al país por casi una década (1976-1983), han ido apareciendo numerosos textos que intentaron una reflexión sobre las causas y la naturaleza de la violencia de esos años desde diversas perspectivas políticas. Desde la investigación periodística a la investigación histórica, pasando por muy diversas formas de ficción, podría decirse que ha habido un intento colectivo de reconstruir y explicar los eventos que abarcan desde la corta presidencia de Cámpora (1973), al último gobierno de Perón y al golpe militar. Tanto en los textos que han querido definirse como estrictamente literarios como en aquellos que se presentan como documentales, el lenguaje parece resistirse a narrar ese doloroso período. Cómo representar esos eventos es problemático. Los límites entre Literatura e Historia se vuelven vagos; se esfuman porque toda reflexión conduce, quierase no, a la búsqueda de posibles significados. En palabras de Hayden White, puesto que se representan eventos, la forma en que sean narrados inscribirá en ellos un sistema de significación histórica. Pero ¿qué significado darles? ¿Cuál sería la forma narrativa adecuada para acontecimientos cuyas consecuencias todavía no han dejado de sentirse y que afectaron a, por lo menos, dos generaciones de argentinos?

En este sentido, podría pensarse en *El fin de la historia* de Liliana Heker (1993) como un texto paradigmático. Basado en hechos reales, en el mismo se mezclan la memoria, la biografía, el testimonio y la ficción histórica. La novela está dividida en catorce capítulos a lo largo de los cuales se van desgarrando relatos ofrecidos por voces narrativas que se interrumpen y comentan mutuamente, creando una narración fragmentaria y dispersa que, sin embargo, se sostiene con una sólida armazón estructural. La propia narradora señala, desde el inicio, las dificultades que encuentra al enfrentarse con los materiales de que le provee la Historia:

La historia continuamente se le modifica, se le vuelve esperanzada, o aventurera, o trágica, por eso ahora mismo, rodeada de fotos algo ajadas

y conmovida por un impulso arrasador pero carente de derrotero, añora, entre otras cosas que añora, ese estado de gracia o de fe de la tarde en el café Tiziano, cuando por ¿segunda? vez se le ocurrió contar una historia. Que todavía no era del todo la que fue armando después. Y mucho menos ésta (p. 36)

Tres historias, entonces. La primera de ellas es la memoria y la autobiografía de la infancia y adolescencia de Liliana Heker (en la novela, Diana Glass) y de dos de sus amigas (Leonora Ordaz y Celina Belch). La historia que “se le ocurrió contar”; la biografía que intenta explorar las causas de las diferentes evoluciones ideológicas e intelectuales de tres amigas de infancia que participan activamente en política, que se afilian al Partido Comunista, que cantan canciones de la Guerra Civil Española. Tres adolescentes que leen vorazmente, y con idéntico entusiasmo y pasión, a Emilio Salgari, a Romain Rolland, a Chejov, a Makarenko y a Marx, entre otros. La narradora se pregunta:

¿en cuál de esos libros aprendimos la rebeldía? ¿Cuál nos dijo en el oído, sólo a nosotros, que hay hombres que oprimen a otros hombres y que eso no está bien, eso no está bien? ¿Qué fue? ¿las acciones nocturnas del León de Francia, la libertad que ríela La canción del Pirata?, ¿qué página escrita nos condujo a captar la música —porque primero fue una música, todo siempre primero es una música, la vaga percepción de algo alto y bello acechando en las palabras—, la violenta música que alienta en la frase “un fantasma recorre Europa?” (p. 128; en itálica en el original)

Y también, el relato de cómo, saliendo de una escuela de clase media en el barrio de Almagro, y tras un secundario signado por la creciente politización del sector educativo, las tres se convierten en unas jóvenes universitarias cada vez más radicalizadas y comprometidas en la actividad partidaria. En especial, Leonora, que, en los cariñosos recuerdos de Diana, es la figura arquetípica de su generación: la bellísima hija rebelde de un intelectual del liberalismo, que pasa del comunismo a la Fracción (un grupo de jóvenes que se separó del PC a mediados de los sesenta) y de ahí a Montoneros, donde se convierte en una importante dirigente hasta que, finalmente, es secuestrada y dada por muerta. Y del otro lado, las búsquedas intelectuales de Diana, sus experiencias como escritora y en un taller literario. Desde esta perspectiva, se narra la angustia de no poder definir la actividad intelectual sino en términos puramente políticos. Esto, a su vez, da toda una nueva dimensión a su solidaridad con Leonora, que se apoya mucho más en la lealtad a su persona y a su familia, que en seguir causa política alguna. Y otro ingrediente en la memoria. El relato de los amores emblemáticos de Leonora y su condiscípulo en Ciencias Exactas, un apuesto joven judío que será su marido, Fernando Kosac. Y en este sentido, y hasta allí, la narración, en

efecto, refleja el derrotero político e intelectual de la generación del '70 en todo su romanticismo, vitalidad y heroísmo. Si se quiere, la biografía política – ideológica de esa generación. Sin embargo, esa es la historia que la narradora no puede contar, el relato incompleto, sin datos ciertos o comprobables, la historia que se niega a ser narrada y que Diana discute con sus compañeros de taller literario.

La segunda historia es la copia del testimonio de la desaparición de Leonora en 1976, recogido por la narradora en diversos encuentros con ella catorce años después de ese hecho. Ese relato será hecho por la propia Leonora a una Diana todavía sorprendida de verla viva, tras un encuentro casual. Instaladas en los cómodos sillones de cuero rojo de la confitería Richmond de la calle Florida, Leonora da inicio a un relato que la narradora transcribe desde la aparente objetividad de la tercera persona del singular. La historia de Leonora es la única parte de la novela en que la voz de la narradora parece distanciarse del texto y en el cual, la memoria y la biografía ceden lugar a una minuciosa narración de los hechos. Ese segundo relato, intercalado con los otros, opera como el negativo del primero: es su exacto opuesto y lo desdice. En su lenguaje desapasionado, corroído de vocabulario militar, lo que orgullosamente cuenta Leonora viene a llenar los espacios ciegos del relato inicial de Diana. Es la historia que, durante años, se le escapaba y ocultaba, la incógnita que, una vez despejada, vendría a llenar los interrogantes abiertos en el primer relato: qué había sucedido realmente con Leonora después de su secuestro. Esa historia no es desconocida para un lector que sepa algo de la política argentina de esos años o para quienes tengan un cierto conocimiento de los relatos testimoniales y de los trabajos documentales publicados al terminar la dictadura. En esos textos la figura de Leonora aparece bajo su nombre real y con una perspectiva nada nostálgica de los hechos. No dudamos que, desde una perspectiva crítica, es siempre riesgoso pensar que las series literaria e histórica pueden cruzarse sin generar serios cuestionamientos a la capacidad de esas operaciones. Sin embargo, una lectura en este sentido es casi insoslayable, no sólo porque el texto está cargado de guiños que señalan la voluntad de ficcionalizar los hechos (por ejemplo, la narradora decide que su ex amiga es un personaje interesante para una novela y que la llamará Leonora) sino porque, además, la voz de la narradora tiende a señalar los momentos en los cuales ingresan al texto materiales extradiegéticos que se incorporan a todos los niveles de la novela (como por ejemplo, mantener los alias reales de los torturadores, una clara señalización de eventos históricos a través de referencias a eventos clave, la cita de consignas políticas, etc.). Las definiciones de qué es ficción y qué literatura se borran en la medida en que la memoria de Diana se enfrenta a lo que “realmente” sucedió y opera de catalizador en el relato. Al principio, las versiones de Leonora y Diana son coincidentes: es la narración de la desaparición y la tortura. Pero a medida que el relato avanza, Diana se

enfrenta a una mujer que desconoce y que no cuadra con el personaje Leonora que vivía en su imaginación y que es presentada en las biografías. Lo que sigue es el entramado oculto, no sólo de la traición sino de la filiación de Leonora al proyecto masserista, del cual se convierte en artífice ideológico. Contándole el encuentro a otro personaje, Diana dice:

Cuidé esa historia por años, entiende lo que le quiero decir, la protegí de todo mal para que nada por debajo de nuestro sueño pudiera dañarla. Y un buen día me topé cara a cara con la protagonista. ¿Se imagina bien la escena? De pronto estaba ahí con su sonrisa inalterable hasta la repugnancia, sentada ante mis ojos en una mesa en la Richmond y hablándome del proyecto popular de un Almirante y de sus arrullos de torcaza con un torturador (p. 230)

Cuando, finalmente, Diana tenga que discutir ese fin de la historia, le dirá que “hizo pedazos mi propia historia, se da cuenta, mi propia primavera sagrada. La destruyó para siempre” (p. 234).

Ese doble juego entre realidad y memoria y entre historia y ficción, permite la articulación de la tercera historia que se relata: la historia de cómo se concibió esa novela sobre el heroísmo revolucionario y las búsquedas intelectuales de los setenta, y de las dificultades en escribirla, dada la imposibilidad de “develar el significado de estos actos mínimos, aparentemente ahistóricos, que sin embargo interceptan la Historia y la desvían hacia un curso imprevisible” (p. 77). Por eso, la narradora abre y cierra la novela sobre las mismas preguntas ¿Cómo narrar la infamia y la traición? ¿Cómo narrar los sueños y el heroísmo de una generación? Pero sobre todo ¿es posible hacer literatura con los materiales dispersos de la memoria y con la contundencia de los hechos de la Historia? Ya en el inicio, la narradora señala:

El disparate se mete en la historia. Nada más cierto. Se le metía en la Historia, perversamente impedía que afrontase lo puramente histórico pese a su decisión de que sólo lo histórico tenía sentido (p. 13; las itálicas aparecen en el original)

Puesto que lo absurdo y el sin sentido invaden la Historia, para hacer posible la narración y, por ende, la existencia de la novela, los géneros narrativos se permean mutuamente y las voces del relato se interrumpen unas a otras. Esa ordenada cacofonía del discurso es la que, finalmente, dará significación al relato. Por cierto el relato no intenta de ningún modo develar la “verdadera historia” o la “verdadera naturaleza” de los hechos. Sin embargo, en ese doble relato de idealismos absolutos y traiciones abyectas, se abre un espacio donde es posible reconstruir, si no los eventos mismos, las series internas de significados que a través de ellos puede formularse.

Durante toda la novela Diana se pregunta por qué, si ella es miope, no usa anteojos. Si ella no puede ver bien y lo sabe, por qué insistir en la distorsión:

aducía que lo poco que vale la pena de ser visto en detalle acaba acercándose a uno (o uno a la cosa) y que, por otra parte, la visión del miope no sólo tiene el privilegio de ser polisémica: además resulta incomparablemente más bella que la del humano normal [...] Y agregó que las formas difusas permiten un imaginario casi sin límites; como si el mundo estuviese hecho por algún impresionista exacerbado (p. 13)

Esa visión signa todo el relato. Porque, en el fondo, la novela no pretende establecer parámetros de absoluto, de bien o mal, de revolucionarios o traidores, sino salirse de las explicaciones sencillas del “mundo con signos” para el que ella y otros estaban formados. La imposibilidad de dar un signo cualquiera a esos hechos, sobre todo, apunta a la incertidumbre de los años noventa. “La historia nunca es lo que uno quiere, hija” le dicen a Diana. Y es posible que este texto sea, precisamente, eso: no la historia que debió suceder, sino la que fue.

Silvia G. Kurlat Ares