

EL FIN DE LA HISTORIA: FORMAS LITERARIAS Y CONTEXTOS HISTÓRICOS

María Belén Riveiro

119



EL FIN DE LA HISTORIA: FORMAS LITERARIAS Y CONTEXTOS HISTÓRICOS¹

María Belén Riveiro²

En 1996 Liliana Heker publicó *El fin de la historia*, una novela que se proponía reconstruir “los sueños y la pesadilla final de toda una generación”, como detalla su contratapa. El libro ficcionalizó la historia real de una militante de Montoneros secuestrada en un centro clandestino por la dictadura que entabló una relación con su torturador que mantuvo tras su liberación del centro. La temática no tardó en generar polémica y críticas. Leonor Arfuch (2009) explicó que “lo que le costó acerbos críticas a la autora es que se trata de un caso bien conocido, que se presenta en la novela con todos sus detalles ‘reales’, pero bajo otros nombres” y la respuesta de Heker ante el interrogante “si la novela debía o no leerse en clave autobiográfica—, responde de modo contradictorio, según la ocasión, con lo cual no queda establecido con claridad el ‘pacto de lectura’ del texto y, por ende, sus consecuencias éticas”. En este texto ensayaré algunas reflexiones sobre esta forma particular que adoptó la novela, la forma con la que se presentó y leyó *El fin de la historia*, en búsqueda no tanto de criticar la postura desplegada o de polemizar con los valores que expresa la novela sino de comprender sus condiciones de posibilidad y algunos de los motivos por los cuales se dio de esa manera.

“La extinción de todo un determinado horizonte de futuro” (Quijano [2001], 2014, p. 833) fue una de las consecuencias que trajo aparejada la dictadura militar de 1976 en Argentina, como la de varios países de la región latinoamericana, junto con transformaciones que dejaron huellas tanto en la economía y la política como en la cultura y el mundo intelectual y literario (Sarlo, 1988; Patiño, 2006; de Diego, 2007; Schorr, 2012). En los últimos años, la literatura constituyó un territorio privilegiado para la disputa de sentidos en relación a cómo se puede pensar la dictadura, sus efectos y sus resistencias. Desde comienzos del siglo XXI, emergió lo que se categorizó como literatura de hijos de desaparecidos³. No fue, en absoluto, la primera vez que la literatura sirvió de espacio para discutir estas cuestiones de nuestra historia. El mercado editorial desde la transición democrática y durante los años noventa había dado cauce a una serie de producciones que compartían su temática: la militancia política de los años sesenta y setenta, la violencia y represión de los años dictatoriales (Dalmaroni, 2004).

¹ Este texto resulta, en parte, de una clase dictada para el seminario de Daniel Feierstein “El sistema de campos de concentración” (Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires) y de los intercambios con su equipo docente y estudiantes a quienes agradezco la invitación y el diálogo.

² Universidad de Buenos Aires.

³ Se trata de libros escritos por hijos de desaparecidos acerca de las trayectorias militantes y políticas, así como las herencias, de sus padres. A modo de ilustración menciono algunas publicaciones. En 2008 Félix Bruzzone publicó el libro de cuentos *76* en la editorial Tamarisco y la novela *Los topes* en la editorial Mondadori. Esta última editorial publicó *Soy un bravo político de la nueva China* de Ernesto Semán en 2011 y *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron en 2012. La primera edición de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez fue por Capital intelectual en 2012, que también editó ese mismo año *¿Quién te creés que sos?* de Ángela Urondo Raboy. En Marea editorial en 2012 apareció *Cómo enterrar a un padre desaparecido* de Sebastián Hacher. Julián López escribió *Una muchacha muy bella* que salió por Eterna Cadencia en 2013. Para análisis de estas producciones desde el ámbito de los estudios literarios, véase Drucaroff (2011), Peller (2012), Reati (2015).



Una novela sobre la dictadura militar de 1976 que, cuando se publicó, causó gran controversia fue *El fin de la historia*. La trama de la novela se concentra en la reconstrucción de la historia de Leonora Ordaz, militante de Montoneros, detenida de manera ilegal y sobreviviente de un centro clandestino de detención. Una de sus amigas de la infancia, Diana Glass, es la encargada de contar su historia porque siente que pertenecen a una misma generación que ha desaparecido junto con su amiga, a quien en los inicios cree que fue asesinada tras su secuestro. El descubrimiento de la supervivencia de su amiga, y de su vínculo con los represores, lleva a cuestionar este relato heroico cuya búsqueda es que “condense los sueños y pesadilla final de toda una generación”, como anuncia la contratapa del libro. En esta línea, la faja promocional del libro enmarca el relato en una temática particular: “Guerrilleros y militantes. La colaboración”.

La novela no tardó en suscitar críticas como la de Osvaldo Bayer que le reprochó centrarse en un personaje como el “quebrado” frente a la posibilidad de optar por otras aristas por ser de las primeras novelas sobre el tema publicadas en el país. Uno de los intercambios que condensó estas polémicas fue el que inició Héctor Schmucler cuya crítica apareció en 1996 en el Suplemento cultura de *La voz del interior*, y que reprodujo al año siguiente *El ojo mocho*. Schmucler exploró el tema de la traición y apuntó:

¿Qué escucha –y sobre todo qué no puede escuchar– Diana Glass en el relato que le hace Leonora? El que se siente traicionado sólo tiene oídos para escuchar traiciones. Diana Glass/Liliana Heker esperaba ser redimida –¿redimida tal vez de la culpa de ser escritora y no guerrillera? – por el acto sacrificial de Leonora (p. 11).

Rápidamente se le podría reprochar a Schmucler que, con su proposición de igualar a “Diana Glass/Liliana Heker”, rompió uno de los acuerdos centrales de la ficción que parte de la distinción entre el autor y el narrador. No obstante, esta crítica parece habilitada por el modo en que Heker presentó el libro, enfatizando la frontera lábil entre ficción y realidad, y aclarando que la protagonista de la novela efectivamente se basa en una historia real de una amiga de su infancia. Esto llevó a que el debate y las lecturas posteriores se centraran en el tópico de la traición⁴.

La pregunta que busca formular este texto no se centra en la polémica que produjo, en su mirada política, o en la veracidad de lo reconstruido. El interrogante reside en por qué la novela adoptó esa forma particular que podemos sintetizar en tres rasgos que, por un lado, obvian otras de sus singularidades y de la riqueza de la experiencia de la lectura, pero, por el otro lado, destacan aquellos elementos que dominan la narrativa. Estos elementos son, en primer lugar, los dos narradores que se alternan en la novela. Uno de ellos es una primera persona (las más de las veces, en singular), la voz de Diana Glass que, en gran parte, se destaca en *itálicas* dado que reproduce la “Historia de Leonora” (p. 65⁵), el título que le da al relato que está buscando escribir. El otro narrador es una tercera persona omnisciente que reproduce los

⁴ Ana Longoni (2007) realizó un análisis exhaustivo de la novela centrado en el tópico de la traición e indagó en la audibilidad social de ciertos relatos en determinado momento de la historia argentina. Virginia Castro también analizó la novela en relación con el modo en que la ficción realizó un pronunciamiento en torno a “un debate todavía abierto en el seno de las organizaciones guerrilleras: la sospecha de colaboracionismo con el régimen dictatorial que pesa sobre los sobrevivientes de los campos” (2007, p. 149).

⁵ Las citas en el presente artículo pertenecen a la edición de *El fin de la historia* publicada por Alfaguara en 2012 (Buenos Aires).



sentimientos, recorridos, vivencias y diálogos de todos los personajes desde sus infancias, en los años cincuenta, hasta el presente de la narración, fines de los años setenta. El comienzo de la novela presenta a ambos narradores:

Si alguien la miró caminar por Montes de Oca esa tarde de octubre, pudo quizá haber pensado que la mujer de piel cetrina estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa. Debía ser cierto. Aun aquellos que años después la despreciarían lo habrían de algún modo percibido viéndola avanzar hacia Suárez como quien siempre ha sabido adonde va. La propia Diana Glass, que en ese mismo momento —ojos cerrados, cara ofrendándose al sol— estaba de piernas cruzadas en el suelo de su balcón, debía pensarlo porque tiempo después lo escribiría en el cuaderno de hojas amarillas: *Ella estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa*. Aunque cierta mirada socarrona (¿o mera astucia para atenuar lo enfático de la frase?) haría que, como un mal rayo, se le ocurriese: ¿Y eso acaso es una virtud? (p. 4).

En general se incorporan diferentes narradores para contrastar versiones de una misma historia o introducir perspectivas nuevas. Pero ¿en qué difieren estos narradores? ¿Qué función cumplen? En última instancia pareciera que lo que se marca es la miopía inicial de Diana, su creencia en el relato heroico de la generación en la que se reconoce, para el posterior descubrimiento de una verdad trágica marcada por la traición. Ello se ilustra con su nombre —Glass que en inglés significa vidrio o anteojos— y la referencia repetida a sus problemas oftalmológicos: “Hay que aclarar que Diana Glass es miope y que por la época del encuentro aquel con Leonora se negaba a usar anteojos” (p. 4). Aunque de todos modos desde el inicio las voces se superponen y sus valoraciones y puntos de vista parecen no diferir.

El segundo elemento central de la novela refiere al foco que recibe la construcción de la personalidad de los personajes como eje para dar cuenta de los hechos narrados de la historia política argentina. La cita anterior que presenta a Leonora como “la mujer de piel cetrina estaba hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa” (p. 4) es central para dar cuenta de su historia. Diana Glass se hace una pregunta clave para el argumento de la novela:

Quién sabe (se preguntará algún día Diana Glass), quién sabe en qué momento, o bajo qué circunstancia, un hombre se convierte en un odiador de la vida; ¿o es que ya se nace con eso? Y se lo preguntará hasta darse vuelta ella misma del revés, a ver si descubre en sí misma que hay una cadena de acontecimientos, una singular combinación de palabras recibidas que te diseñan de un modo único e inmutable. ¿O es que tal vez en cualquiera de nosotros anida el salvador, o el criminal, o el traidor, y sólo hace falta la oportunidad justa para que salte? (p. 14).

Para responder a este interrogante, y a modo de presentación del sentimiento de empatía que se genera entre la Leonora secuestrada en el centro clandestino de detención y su torturador —“Sólo lo mira con ambigüedad, como quien dice no crea y al mismo tiempo agradece haber sido tan bien comprendida” (p. 38)—, Diana Glass narra una anécdota de la infancia en la que Leonora busca la aceptación de una figura de autoridad que se presenta como análoga a la anterior. La explicación al comportamiento inesperado con el torturador se encuentra en un rasgo de la personalidad que aparece de manera temprana cuando



una Leonora niña busca aprobación de una maestra de la escuela primaria despreciada por ambas amigas⁶:

No sé qué brutalidad me dijo porque no me llamó la atención: mi muestrario era de verdad horrible y, sobre todo, la Tortosa era el enemigo: su rechazo me enaltecía. Lo que me llamó la atención fue que, cuando volví al banco, vi que Leonora lloraba. Era un espectáculo extraño, los ojos almendrados muy abiertos, y las lágrimas cayéndole mudas por su cara de gitana. Recién entonces me di cuenta de que era la primera vez que la veía llorar; y me di cuenta de otra cosa: le resultaba insoportable no ser admirada. No importaba el desprecio que ella pudiera sentir por esa persona que no la admiraba. O a lo mejor el desprecio era sólo cosa mía. Porque cinco días después, cuando la Tortosa trajo al colegio a la cara de torta de la hija, vestida de rosa me acuerdo, y con un moñazo en el medio de la cabeza, apenas llegó el recreo Leonora se le acercó y, con ese aire desenfadado que a todas nos seducía (y podría jurar que con interés genuino), le dijo si quería jugar con ella a las figuritas. Así era Leonora, capaz de hacerse querer por todo el mundo: por las hacinadas, por las hacendosas, por la directora del colegio. Desde ese día, también la empezó a querer la Tortosa (pp. 37-38).

En tercer, y último lugar, la principal estructura narrativa que adquiere la narración es la del relato heroico. De manera muy simplificada y brevísima delinea algunos de los rasgos principales del arquetipo heroico (Campbell, 1959). El relato inicia con el punto de partida del héroe, es decir su origen, al que se regresa después de una travesía. Esta está sometida a una serie de pruebas que producen una modificación en el héroe. El éxito de atravesar estos obstáculos convierte al personaje en héroe. Así en el primer capítulo Diana anuncia:

Y conoceríamos también la sensación vertiginosa de concebirnos sumergidos en la Historia. Porque lo real, un día cercano, estaría formulado de tal modo que todo —lo que se dice todo— lo que ocurriera sobre la Tierra nos estaría pasando a nosotros. Nuestra sería la Revolución Cubana y nuestra la guerra en Vietnam; la enemistad chino-soviética y los ecos lejanos de hombres que en América o en África o en cada agobiado rincón del planeta levantaban la cabeza, serían asunto nuestro. Íbamos fugazmente a conocer el sentido de nuestras vidas. E íbamos a vivir con el sobresalto —y el extraño sosiego— de haber decidido que el mundo no podía prescindir de nuestros actos (...) Me pregunto ahora si no habrá sido un don, una dádiva cuya excepcionalidad desconocíamos: tener quince años y una causa arrasadora” (p. 7).

⁶ En una entrevista Heker apuntó este elemento. Allí enunció su interés por pensar “los motivos por los cuales una persona que tiene la misma formación que cualquiera de nosotros —lectura, militancia, sueños— se conduzca de otra manera. Una forma de preguntarse ¿no será que siempre hubo en ella determinadas características que motivaron su conducta, o fueron las circunstancias las que actuaron sobre su decisión?” (en Gociol, 1996, p. 43). Y años después reforzó esta noción: “Creo que en la infancia se dan todas las pasiones y se dan en crudo. No hay todavía una coraza cultural para defenderse. (...) Elijo ese regreso a la infancia porque me da una posibilidad de mostrar conflictos en estado puro y de ofrecer un gesto revelador del personaje. Justamente en *El fin de la historia* la infancia es fundamental, porque esa ambigüedad de la militante que traiciona, Leonora Ordaz, ese no saber nunca del todo por qué actúa como actúa también está presente en las escenas de su infancia. Esa capacidad para ser protagonista, de congraciarse con el poder, es uno de los interrogantes más fuertes del libro. ¿Por qué actúa como actúa? ¿Por la situación violenta, por la tortura, por cinismo, o porque ella siempre fue así? Yo no doy la respuesta en el libro, pero esa predisposición a actuar políticamente ya está presente en la escuela primaria” (Heker en Viola, 2006).



Y el destino del héroe si no es la victoria será la muerte trágica:

como si la alegría de ser adolescente y la necesidad de cambiar el mundo y el cancionero heroico de una derrota fueran la misma cosa, *Mare no detengas ya ni un minuto mi partida, que en la guerra contra Franco nada importa ya importa ya la vida*, sin saber, o sin pensar del todo, que empezaban a enfervorizarse con la muerte (p. 12).

Lo que sucede en el relato, el descubrimiento decepcionante que lleva a Diana a no querer escribir la historia, es la supervivencia de su amiga y su colaboración con los represores que truncan el viaje del héroe y dan nacimiento al traidor⁷.

El interrogante entonces es por qué el relato novelado de la militancia de los años sesenta y setenta y la represión de la dictadura de 1976 adoptó la forma de la narración en primera persona –presentada desde la ambigüedad entre la voz de la autora y de la narradora y cuya función particular no queda clara en tanto no se distingue de la tercera persona que también está en la novela– centrada en la figura del traidor contrapuesta a la del héroe cuyo accionar, representante de una generación histórica, se explica con elementos de la personalidad de los individuos. Propondré tres fenómenos que permiten reconstruir parte de las condiciones de posibilidad para la emergencia de la novela y bosquejar algunas explicaciones en torno a la forma particular del relato que generó tanta controversia.

En primer lugar, la preminencia de la primera persona –a pesar de que no parece marcar una mirada diferente a la de la tercera persona que narra la historia– puede entenderse a partir del fenómeno editorial del género testimonial de estos años. Para mediados de los años noventa, cerca del vigésimo aniversario del golpe de Estado, el mercado editorial produjo numerosos títulos con testimonios de ex militantes de las organizaciones políticas revolucionarias para narrar su memoria como sobrevivientes de los campos de concentración o del exilio (Dalmaroni, 2004). El caso más resonante y exitoso en términos editoriales fue *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso (1988, PuntoSur)⁸. *Recuerdo de la muerte* narra la historia de Jaime Dri, militante montonero secuestrado en 1977 por las fuerzas armadas, que al año siguiente se fugó de su detención clandestina, durante un operativo militar en Paraguay. Bonasso, quien había sido compañero de Dri en Montoneros, escribió el libro sobre la base del testimonio de aquel. Si bien el carácter verídico o literario del libro siempre estuvo en debate, no fue un título marginal sino que se vio enmarcado en la publicación de numerosos títulos en clave testimonial en torno a estos años de la historia argentina⁹.

⁷ Algunas lecturas podrían afirmar que esta elección narrativa de Heker desromantiza el relato heroico. Quizás este modo de leer la novela se deba a una mirada retrospectiva tras la circulación de obras como las antes mencionadas de hijos de desaparecidos que sin dudas buscaron problematizar la mirada fetichizada y angelizada en torno al pasado de sus padres para reconstruir sus historias cotidianas y militancias políticas concretas. La novela de Heker con la temática de la traición no parece humanizar la lucha política y sus derroteros más trágicos, por el contrario, se mantiene en la misma esfera de la heroicidad, solo que muestra una especie de lado oscuro.

⁸ La primera edición de *Recuerdo de la muerte* se agotó en diez días, alcanzó los cinco mil ejemplares y en múltiples reediciones posteriores llegó a vender doscientos mil ejemplares.

⁹ Se comenzaron a publicar en los años noventa, testimonios orales de sobrevivientes transcritos como *Mujeres guerrilleras* de Marta Diana (1996, Buenos Aires, Planeta), *Ni el flaco perdón de Dios. Hijos de desaparecidos* de Juan Gelman y Mara La Madrid (1997, Buenos Aires, Planeta), *La voluntad* de Eduardo Anguita y Martín Caparrós publicado en tres tomos (1997-1998, Buenos Aires, Norma), *Pájaros sin luz. Testimonios de mujeres de desaparecidos* de Noemí Ciollaro (2000, Buenos Aires, Planeta), *Ese infierno. Conversaciones de cinco Mujeres Sobrevivientes De La Esma* de Munú Actis, Cristina Aldini, Lilita Gardella, Miriam Lewin y Elisa Tokar (2001, Buenos Aires, Sudamericana). Y a ellos puede sumarse una obra como *El vuelo* de Horacio Verbitsky (1995, Buenos



Heker no pareció obviar esta ubicuidad de la forma del testimonio para pensar los años sesenta y setenta. Antes de publicar el libro, Heker dio una nota para *Clarín* como anuncio de la publicación donde afirmó haber realizado un trabajo de recopilación de datos mediante entrevistas en la búsqueda por “desdibujar los límites entre documento y ficción” (1996, p. 6). En otra intervención, reforzó la dimensión testimonial: “Yo muy tempranamente elegí la literatura y elegí dar testimonio desde allí” (Heker en Gociol, 1996, p. 42). También presentó a la novela como una “crónica minuciosa” (Heker en Russo, 1996, p. 8).

En segundo lugar, resulta necesario detenerse en cómo se presentaban los vínculos entre literatura y política en los años noventa para comenzar a comprender por qué se escogen elementos de la personalidad individual y la figura del héroe para dar cuenta en primera persona de hechos políticos y generacionales. Una reseña del libro que reconstruyó la polémica en torno a la novela¹⁰, de la que participaron Schmucler y Graciela Daleo entre otros, concluyó con la idea acerca de que: “*El fin de la historia* sacudió bastante la ya apática relación entre literatura y política a mediados de la década del noventa, poniendo la llaga en un capítulo complejo de los setenta” (Zeiger, 2003).

¿Ahora bien, qué posibilidad existía para revitalizar el vínculo entre literatura y política que había signado la producción artística de los años sesenta y setenta? Uno de los rasgos más sobresalientes del campo literario de los años noventa –que trascendió las polémicas de grupos más bien restringido, que enmarcó la producción de Heker y que condicionó el vínculo que puede trazar entre literatura y política– fue la crítica a la lucha revolucionaria y, en consecuencia, al rol que la literatura había tenido en ella. Para esto resulta ilustrativo un texto de Martín Caparrós que escribió en *Babel Revista de libros* (1988-1991) y que condensó las ideas que fueron ganando poder en el ámbito literario. En julio de 1989, en el número diez de *Babel*, Martín Caparrós publicó “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, un texto que se leyó como programático para los escritores que formaron parte de *Babel*. Allí enunció, “a partir de un nosotros” (Caparrós, 1989, p. 43) que se define en oposición a la “literatura Roger Rabitt” (en referencia a la película de 1988 que mezcla animación con actores reales), una manera de ridiculizar el género realista. Para *Babel* la novelística que buscaba retratar la realidad y con ello construir una mirada crítica y de denuncia parece como los actores que buscan interactuar con dibujitos animados. Así se define una “ficción literaria (...) dispuesta a interactuar valientemente con la vida, a rectificarla, a revelar la verdad, a encauzarla” (Caparrós, 1989, p. 43). No resulta casual que estos escritores construyeran como uno de sus escritores faro a César Aira quien, a comienzos de los años ochenta –y en numerosas intervenciones–, se presentó como un escritor que “nunca usaría la literatura para pasar por buena persona” (Aira en Castro y Borgna, 1982, p. 2). Es más, Alan Pauls, integrante del equipo editorial de *Babel*, al reseñar *Una novela china* de Aira, destacó que es “el imperio soberano de la

Aires, Planeta) que vino a enfocarse en los represores. La producción literaria testimonial es muy abundante en Argentina a partir de la década de los años ochenta, que se conceptualizó como la “era del testigo” (Calveiro, 2006; Jelin, 2012), cuyos hitos en los inicios de la transición democrática fueron la investigación de la CONADEP que culminó en el *Nunca más* (1984). Ello tuvo implicaciones profundas que no dejaron de impactar en la creación literaria.

¹⁰ Me refiero al trabajo de Rogelio Demarchi *De la crítica de la ficción a la ficción de la crítica* publicado en 2003 por la Editorial de la Municipalidad de Córdoba. Reconstruyó estos intercambios y las posiciones de los distintos intelectuales que participaron de la polémica que suscitó la novela *El fin de la historia*.



antimetáfora” que va “contra la doxa pegajosa que sigue concediéndole a la literatura el dudoso privilegio de exhibir ‘ideas’ (...) De ahí que el enciclopedismo irrisorio que el libro despliega ignore los esforzados humanismos contemporáneos” (1987, p. 59).

Ese nosotros desde el que habló Caparrós reconoce como antecedente inmediato y como interlocutor a la literatura de los años sesenta y setenta. Y también reconoce que no pudo realizar el gesto rebelde de matar a los padres que, a pesar de la metáfora violenta, podría habilitar la superación frente al pasado y un posible retorno más productivo. Ello no fue posible, explicó Caparrós, porque a los escritores de la llamada literatura Roger Rabitt “los mataron con muertes más crudas, personales, o con la eliminación de su entorno y sus premisas. Y a nosotros nos privaron de esa posibilidad, de ese privilegio” (1989, p. 44). Lo que encontró es un desierto pero, por mediación de otros escritores, se trató de un desierto “demasiado lleno” y extrañado (1989, p. 44).

En tercer lugar, y como último elemento por destacar, se encuentra el modo como Heker se vinculó con este clima, que no desconocía en absoluto: “Estamos inmersos en el tiempo actual pero fuimos formados para una historia en la que todo, aunque fuera terrible, tuviera un sentido” (Heker en André, 2002, pp. 144-145). De hecho, el título de la novela hace referencia al tantas veces mencionado *El fin de la historia y el último hombre* de Francis Fukuyama publicado en 1992. En este ensayo se planteaba la convivencia armónica entre democracia liberal y mercado como un punto de culminación que diluyó los conflictos que podrían motorizar el cambio. Heker lo presentó como una elección irónica dado que se trataba de “titular la novela jugándose ideológicamente y haciendo de él un espacio de citación del otro-adversario” (en Gociol, 1996, p. 43). La interpretación del libro de Fukuyama es que se arribó a la etapa del “fin de las ideologías” (en Gociol, 1996, p. 43).

¿Entonces qué puede hacer la literatura tras la derrota –que frente a esta noción de final también involucraría el fin de la potencia transformadora de lo literario? Para entender cabe rastrear la mirada de Heker en torno a la literatura ya que ella fue parte de los debates en torno al compromiso del escritor que constituyeron ejes de la producción literaria de los años sesenta y setenta. Heker participó en varias revistas de la época que agrupaban a escritores con miradas similares en torno a la literatura. Fue parte del equipo editor de *El grillo de papel* (1959-1960), *El escarabajo de oro* (1961-1974) y *El Ornitorrinco* (1977-1986), dirigidas por Abelardo Castillo. El editorial del primer número de *El grillo de papel* anunció que el arte es un instrumento para transformar la realidad e integrarse a la lucha revolucionaria y que la calidad artística no ha de desdeñarse porque la belleza, la auténtica belleza, es revolucionaria¹¹. En relación con ello, en el grupo al que Heker pertenecía había una particular lectura de la noción de compromiso de Jean Paul Sartre. En el cuarto número de *El grillo de papel* traducen una entrevista a Sartre

¹¹ La figura del intelectual comprometido, que parte de definir al arte como político, no fue homogénea, sino que estuvo en disputa. Francisco Paco Urondo condensó una de las posiciones del escritor que ya no toma la literatura como arma, como había propuesto Julio Cortázar. El compromiso suponía para él, entre otros, la militancia propiamente política. En una semblanza tras la muerte de Urondo, Walsh recordó: “Llegaste a los cuarenta años con la pasta de los grandes escritores, que no es más que una forma de mirar y una forma de escuchar, antes de escribir. El problema para un tipo como vos y un tiempo como éste, es que cuando más hondo se mira y más callado se escucha, más se empieza a percibir el sufrimiento de la gente, la miseria, la injusticia, la crueldad de los verdugos. Entonces ya no basta con mirar, ya no basta con escuchar, ya no alcanza con escribir” (Walsh, 2016 [1976]).



en la que le preguntan por el rol de la literatura en relación con las condiciones materiales de vida. A ello Sartre responde:

Nunca he comprendido la literatura más que como una participación en el mundo. Si se evade del mundo, ya no tiene interés. A menudo se me ha reprochado limitarme por medio de una literatura comprometida. Si la literatura no es todo, la literatura no es nada. Es preciso que ella pueda, en todas las ocasiones, y según sus condiciones propias que son distintas, dar testimonio de todo. Así, pues, nada de literatura sin compromiso, sino literatura profundamente enraizada en el mundo (Sartre, 1960, p. 5).

Había una búsqueda por encontrar la forma literaria rupturista homóloga a las transformaciones sociales y políticas que proponía la lucha revolucionaria. El objetivo era proveer una textualidad de vanguardia a la imaginación y a las subjetividades de la vanguardia política vinculadas con la revolución social, es decir, darles la forma –verbal, narrativa– que les correspondía, una retórica nueva para ideas nuevas.

Quizás se pueda pensar *El fin de la historia*, la forma particular que adoptó esta narración de la militancia de los años sesenta y setenta –la primera persona, la figura del traidor, la explicación en términos de personalidad de los individuos de hechos sociales–, como la textualidad que da cuenta de ciertas ideas de la llamada teoría de los dos demonios y de ese clima de aceptación acrítica de la derrota que primó sobre todo en los años noventa.

Claro que esta primacía nunca se da sin resistencias –baste ampliar el foco de nuestra mirada para observar cómo comenzaron a resquebrajarse esos sentidos desde zonas que se condensaron, por ejemplo, en la marcha del 24 de marzo de 1996 y en agrupaciones como H.I.J.O.S. Y, de hecho, aún si solo nos seguimos concentrando en las producciones literarias es posible encontrar obras posteriores a la analizada en este texto que vuelven sobre la historia para disputar sentidos. El fin no parece estar cerrado, al menos no se lo puede prever. Lo que sí se puede constatar es que las siguientes generaciones de escritores vuelven a este pasado, incluso vuelven a la derrota para desacralizarla y para seguir haciendo historia.

Bibliografía

- André, M. C. (2002). De principios y fines de la historia: Conversación con Liliana Heker. *Confluencia*, 17 (2), 141-148. <https://www.jstor.org/stable/27922864>
- Arfuch, L. (2009). Mujeres que narran: trauma y memoria. *Abrys, études féministes/ estudios feministas*. https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/leonor.htm#_ftn1
- Calveiro, P. (2006). Testimonio y memoria en el relato histórico. *Acta Poética*, 27, 65-86. <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.2.204>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Caparrós, M. (1989). Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril. *Babel. Revista de libros*, II (10), 43-45.



- Castro, A.; y Borgna, B. (1982). "Yo nunca usaría la literatura para pasar por buena persona". Entrevista a César Aira. *Pie de página*, 1 (1), 2-3.
- Castro, V. (2007). La traición quebrada. *Prohistoria*, 11, 149-165. <https://www.redalyc.org/pdf/3801/380135838008.pdf>
- Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa: literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Editorial Melusina.
- De Diego, J. L. (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. Ediciones al margen.
- Druucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Políticas, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé.
- Gociol, J. (21 de agosto de 1996). Liliana Heker revisa los años '70 en su nueva novela. *La Maga*, 5 (240), 43.
- Heker, L. (8 de agosto de 1996). La trama secreta. *Clarín. Cultura y nación*, 6.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Longoni, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Norma.
- Patiño, R. (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época. *Ínsula*, 715-716. https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20715-716.htm
- Pauls, A. (1987). El acontecimiento sigiloso. *Fin de siglo*, 6, 59.
- Peller, M. (2012). Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos. *Afuera. Estudios de crítica cultural*, 1-18. <http://revistaafuera17-18.blogspot.com/>
- Quijano, A. ([2001] 2014). El regreso del futuro y las cuestiones del conocimiento. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. CLACSO.
- Reati, F. O. (2015). Entre el amor y el reclamo: la literatura de los hijos de militantes en la posdictadura argentina. *Alternativas*, 5. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html>
- Russo, M. (8 de septiembre de 1996). "No quise escribir la novela de la dictadura". *Radar. Página/12*, 8-10.
- Sarlo, B. (1988). El campo intelectual: un campo doblemente fracturado. En Raúl Sosnowski (Comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (pp. 96-108). EUDEBA.
- Sartre, J. P. (1960). Reportaje a Jean-Paul Sartre. *El Grillo de Papel*, 2 (4), 4-5.
- Schmucler, H. (24 de octubre de 1996). Los relatos de traición. *Suplemento Cultura. La voz del interior*.
- Schorr, M. (2012). La desindustrialización como eje del proyecto refundacional de la economía y la sociedad en Argentina, 1976-1983. *América Latina en la Historia Económica*, 19 (3), 31-56. <https://doi.org/10.18232/alhe.v19i3.528>
- Viola, L. (15 de diciembre de 2006). Las incorrecciones de la señora Heker. *Las 12. Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3064-2006-12-15.html>



Walsh, R. ([1976] 2016). Semblanza escrita en ocasión de la muerte de Paco Urondo.
<https://perio.unlp.edu.ar/node/4295>

Zeiger, C. (25 de enero de 2004). Sangra. *Radar Libros*. *Página/12*.
<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-910-2004-01-25.html>

