

---

# L a traición quebrada

VIRGINIA CASTRO

## Resumen

Dentro de la “nueva novelística sobre la dictadura” escrita desde 1995, hay una zona que elige narrar la militancia quebrada mediante la reformulación de los tópicos del traidor y la traición según dos modelos literarios: Jorge Luis Borges o Roberto Arlt. El cruce entre ficción y política nos fuerza a leer la filiación con uno u otro no sólo como una elección estética, sino también como un pronunciamiento desde la ficción sobre 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.

## Palabras clave

Dictadura – traidor – novelística – Borges – Arlt

## Abstract

Within the “new narrative about the dictatorship” written from 1995 onwards, some authors prefer to write about guerrilla forces members broken under official repression by reformulating the topics of the betrayer and the betrayal, according to two literary traditions: Jorge Luis Borges or Roberto Arlt. This intersection of fiction and politics forces us to read affiliation with one or the other not simply as an aesthetic choice, but also as a literary pronouncement about a debate still open in the heart of the guerrilla organizations: the suspicion of collaboration with the military regime which follows all the survivors of the camps.

## Key Words

Dictatorship – betrayer – fiction – Borges – Arlt



Recibido con pedido de publicación el 29/06/2006

Aceptado para su publicación el 05/12/2006

Versión definitiva recibida el 05/03/2007

Virginia Castro es Investigadora  
de la Universidad Nacional de Buenos Aires  
tarcas@ciudad.com.ar

### La batalla de Argel: una ética del montaje

La película *La batalla de Argel* (1965) comienza con un plano de un grupo de soldados franceses que rodean a un militante del Frente de Liberación Nacional (FLN) que está sentado, temblando, semidesnudo y con un enorme hematoma en el pecho. Le limpian el cuerpo, tratan de hacerle tragar un poco de café, lo obligan a pararse mientras intentan *distender* la situación: “¡Venga, ánimo! No te lo tomes así”. Una pregunta deja entrever al espectador qué es lo que ha ocurrido antes de que comenzara a rodar la cámara: “Marc, ¿eres tú quien lo ha hecho *cantar*?”. Las jergas represivas, para facilitar el distanciamiento de la responsabilidad personal, son siempre metafóricas: no se tortura, “se baila” para hacer “cantar”; no se asesina, “se traslada”.

El coronel Mathieu –que remite a la figura real del coronel Marcel Bigeard, a cargo de la guerra contrarrevolucionaria en Argelia– aparece en escena: comprueba que el prisionero puede mantenerse parado y le da un uniforme para que se cubra, mientras le asegura que nadie más va a hacerle daño. Uno de los soldados agrega su boina para completar el disfraz, con una risita: “¡Nacionalizado!”. El militante llora. Suena el número uno de la *Pasión Según San Mateo* de J. S. Bach. La asociación bíblica que hace de la gorra francesa una corona de espinas se refuerza con la música de fondo. El militante del FLN grita: “¡No!”, y ésa es la única palabra que se lo oírá pronunciar.

Sobre el final del film, se repite la secuencia de las tropas francesas llegando a la *casbah*, donde Alí La Pointe, último líder del FLN todavía vivo, se esconde junto a dos militantes adultos y un niño. Una falsa pared los separa de la tropa del coronel Mathieu, que amenaza con dinamitar el refugio si se obstinan en no entregarse. Hay también un primer plano de la cara del militante del comienzo: olvidado a un costado, observa con la misma actitud corporal vencida del principio y los ojos llenos de lágrimas las maniobras de los franceses.

Gillo Pontecorvo elige comenzar a narrar cuando el interrogatorio bajo tortura a este cuadro menor del FLN *ya ocurrió*. No muestra el momento en que éste se quiebra y da la dirección que le permite al coronel Mathieu encontrar el escondite de La Pointe en la *casbah*. La apuesta no es, sin embargo, escamotear la escena de la tortura por respeto hacia la sensibilidad del público, sino “cortar” en el proceso de montaje el momento en que un militante cede al apremio de la tortura y da la información que provocará la caída de otros miembros de la organización. En esta decisión se lee una “ética del montaje” que excede el uso –si se quiere “exitoso” en términos estéticos– del comienzo *in medias res* o la “historia circular” y merece ser leída en otros términos.

La película de Pontecorvo –una producción ítalo-argelina– fue boicoteada para su distribución y escasamente vista en Francia. En el año 1967, sin embargo, una copia llegó a la Escuela Naval y se exhibió para formar a los militares argentinos en la guerra anti-subversiva. *La batalla de Argel* es un caso de *misreading* trágico, especialmente si se lo piensa en el contexto de la tesis que demuestra Marie-Monique Robin en su documental *Escadrons De La Mort: L’École Française* (2003), que sostiene que no fueron principalmente los norteamericanos en la Escuela de las Américas de Panamá los que formaron a

los militares del Cono Sur para la guerra anti-subversiva, sino la Armada Francesa, que había adquirido esos saberes en la ofensiva anti-guerrilla desarrollada durante las guerras independentistas de Indochina y Argelia.<sup>1</sup>

*La batalla de Argel* sirvió para transmitir la “técnica” de las mismas prácticas aberrantes –submarino, picana– que se proponía denunciar. La tortura como “método interrogatorio” es justificado por Rosendo Fraga, fiel representante del punto de vista militar, aduciendo que “se hacía inevitable en términos operacionales y militares el obligar a los prisioneros a brindar información”.<sup>2</sup> El uso de la tortura –acompañado por lo regular con golpes, violaciones y vejámenes– devino una práctica corriente a partir de la “Revolución Argentina”, aunque ya tenía amplios antecedentes en el país.<sup>3</sup>

El film de Pontecorvo focaliza preferentemente en Alí La Pointe, analfabeto, peón, jornalero, boxeador, ocasionalmente ratero y *gigoló*, devenido líder y mártir revolucionario del FLN. Está, si se quiere, construido a la manera de una *Bildungsroman*, que apuntaría a mostrar la influencia positiva del impulso revolucionario en el desarrollo de una personalidad. Contra esto, nada se participa al espectador sobre la historia del militante quebrado del comienzo: a diferencia de los otros “cuadros” de menor jerarquía que aparecen en el film fabricando explosivos o colocando bombas, carece de historia personal. La pregunta es qué pasaría si el “foco” (de la cámara o de la narración) se colocara sobre el destino del militante atrapado por las fuerzas de seguridad, qué herramientas del arsenal literario deberían utilizarse para narrar la historia de su quiebre bajo tortura y su eventual sobrevida.

Si la literatura es la historiografía de los vencidos, ¿cuál sería entonces la ética de la narración (su uso del montaje y de la elipsis) a la hora de narrar estas *historias de quebrados*, que no tienen lugar en la historia de los grandes héroes ni en la hagiografía de los mártires?

### **Narrativas sobre los quebrados en la “nueva novelística sobre la dictadura”**

En contraste con las novelas escritas o publicadas durante la dictadura, tales como *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia o *Ganarse la muerte* (1976) de Griselda Gambaro, donde predominaba el desplazamiento, el ciframiento alegórico o la alusión velada a la hora de referir el terrorismo de Estado, a mediados de los años 1990s. sería posible delimitar la emergencia de una “nueva novelística sobre la dictadura” cuya apuesta es narrar nuestro pasado reciente de *modo directo* y según los dictados de cierto impulso que Mi-

<sup>1</sup> Existe también una versión en español del material y las hipótesis principales del film documental, en formato libro: ROBIN, Marie-Monique *Escuadrones de la muerte: la escuela francesa*, Sudamericana, Buenos Aires, 2005.

<sup>2</sup> FRAGA, Rosendo *Ejército, del escarnio al poder*, Planeta, Buenos Aires, 1988, p. 34.

<sup>3</sup> Para una descripción cronologizada de los usos de la tortura en las instituciones armadas argentinas, CALVEIRO, Pilar *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*, Norma, Buenos Aires, 2005, pp. 76-84.

guel Dalmaroni llama provisoriamente realista o *literal*.<sup>4</sup> De esta “nueva novelística” es destacable la reutilización de motivos de la tradición literaria argentina en cruce con la tematización de ciertas zonas particularmente conflictivas de nuestro pasado reciente.

Dentro del corpus delimitado por Dalmaroni, hay también *narrativas sobre los quebrados*, cuatro novelas en las que la tematización de estas figuras es central: *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker, *Memorias del río inmóvil* (2001) de Cristina Feijóo, *Bajo el mismo cielo* de Silvia Silberstein y *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Gusmán, las dos últimas escritas en 2002. En estas novelas el militante quebrado es entendido como traidor, un detalle que no debe ser pasado por alto.

Tanto en el Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo (PRT-ERP) como en Montoneros, existía la decisión de ajusticiar a los militantes de las propias filas sindicados como “traidores a la causa”.<sup>5</sup> A su vez, en el caso de Montoneros, esta cuestión se vinculó con el debate que intentó dirimir la responsabilidad *interna* sobre el alto número de bajas entre los años 1976-1979 que llevaron a la Organización a su exterminio, vale decir, por delaciones de los mismos militantes, bajo tortura o no.

La anulación de la obligación de que los montoneros acorralados se suicidaran con una pastilla de cianuro en mayo de 1978, junto con el aumento acelerado del número de caídas, dan origen a una serie de suspicacias, cuya formulación más benévola es la de Pilar Calveiro cuando señala que “la delación existió y fue un fenómeno importante que permitió la destrucción de las organizaciones”. Al mismo tiempo, Calveiro insiste en la necesi-

---

<sup>4</sup> “...es posible pensar en una *nueva novelística sobre la dictadura* que contrasta con los rasgos que se atribuían a los modelos previos, identificados *grosso modo* en las novelas de Piglia y Saer citadas: ahora (desde –digamos– *Villa* en adelante) lejos de la oblicuidad, de la fragmentación o del ciframiento alegórico, algunas novelas [...] procuran abrir la posibilidad de narrar refiriendo *por completo*, y de modo *directo*, los sucesos y acciones más atroces o *inenarrables*; no obstante, parece necesario anotar que tanto los registros de los narradores como las construcciones de trama, por más que remitan a cierto impulso *realista* o *literal* respecto de lo representado, tienen poco de ‘prosa diáfana’ o de relato lineal.” DALMARONI, Miguel “La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)”, en *Hispanérica*, Año XXXII, núm. 96, 2003, p. 38.

<sup>5</sup> María Seoane señala que durante la etapa de “desviación militarista” del PRT-ERP de 1971-1972, “a raíz del aumento de las detenciones, y frente al empleo de la tortura metódica en la represión política, el PRT había promovido una resolución en la que, a diferencia de los guerrilleros argelinos o montoneros que levantaban el secreto a las veinticuatro horas de detenidos, se ordenaba a los perretistas no dar jamás información a la policía”. En este contexto, la frase de Mario Roberto Santucho “Antes que la traición, la muerte”, tenía un significado literal: a diferencia de las sanciones morales para el abandono de los compromisos militantes, “los documentos internos establecían la pena de muerte sólo para la traición”. SEOANE, María *Todo o nada*, Sudamericana, Buenos Aires, 1991, pp. 137 y 42. Es necesario aclarar que en el PRT-ERP la pena de muerte también era aplicada a los que robaban fondos a la organización, como fue el caso de Miguel Ángel Pozo en Rosario (*Estrella Roja*, núm. 71, 14 de marzo de 1976). Sobre la postura de la conducción montonera, Pilar Calveiro señala que “a partir 1976, Montoneros afianzó la lógica de que todo lo que no es revolucionario es contrarrevolucionario. Se promovió desde la conducción el fusilamiento de militantes que fueran o se supusieran traidores, se insubordinaran, conspiraran, hicieran defraudaciones, abusaran de su autoridad, encubrieran el incumplimiento de sanciones jerárquicas o bien pretendieran abandonar la organización”. CALVEIRO, Pilar *Política...*, cit., p. 172.

dad de distinguir los distintos niveles de colaboración: entre los militantes que simularon colaborar para detener la tortura (dando datos inútiles o parciales) y los militantes que terminaron realizando tareas de inteligencia para los servicios.<sup>6</sup>

En el seno del PRT-ERP esta cuestión no parece haber sido motivo de un debate. Más allá de la obvia carga subjetiva por detrás de la auto-evaluación que confirma la lealtad –aún bajo tortura– de sus militantes, es significativo que en el PRT-ERP siempre se hablara de “infiltrados” o agentes dobles (“el PRT-ERP tuvo muy pocos casos conocidos de infiltración”),<sup>7</sup> mientras que el debate en Montoneros ponga el foco sobre los militantes que no sólo hablaron bajo tortura, sino que también colaboraron con los servicios durante su permanencia en un campo clandestino de detención, convirtiéndose en “dedo” (alguien dispuesto a “pasear” por las calles y a señalar desde las unidades móviles a otros militantes conocidos suyos).

Contemporáneamente a los hechos, se distinguían dentro de Montoneros dos posturas sobre esta supuesta responsabilidad: la que sostenía que habían sido “muy pocos” los que “prefirieron colaborar, entregando datos al enemigo” y la que calculaba el colaboracionismo “en un 95% de los casos” y que prácticamente se autoinculpaba por el aniquilamiento de la Organización.<sup>8</sup>

En el marco de la segunda postura, cuya formulación más intransigente se resume en la frase “sin los montoneros, las fuerzas armadas no hubiesen podido destruir a los montoneros”,<sup>9</sup> se señala como atenuante que “el análisis no se puede reducir a términos de traición individual sino que debe extenderse a las causas políticas que produjeron ese nivel de deterioro”<sup>10</sup> lo que, seguramente –dada la fecha de este documento– alude al desastre de la Contraofensiva de 1979.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Cfr. CALVEIRO, Pilar *Política...*, cit., pp. 181-185.

<sup>7</sup> POZZI, Pablo *Por las sendas argentinas. El PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Imago Mundi, Buenos Aires, 2004, p. 135. Es evidente la mirada parcial sobre esta cuestión en la nota al pie 45 de la página 283, cuando Pozzi enfatiza la procedencia *peronista* de Charlie Moore, “uno de los pocos colaboradores del ERP con los que contaron las fuerzas armadas”.

<sup>8</sup> La cita correspondiente a la primera postura fue extraída del volante de la “Primera Campaña Miliciana Compañero Carlos Caride” del 15 de septiembre de 1976, citado en ANGUITA, Eduardo y CAPARRÓS, Martín *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1976-1978*, Norma, Buenos Aires, 1998, pp.170-171. La segunda, del documento “Reflexiones críticas y autocríticas acerca de la lucha armada en la Argentina y de la estrategia de Montoneros para la etapa actual” del 15 de octubre de 1979, escrito desde el exilio español por el matrimonio formado por Nilda Haydée Orazi y Juan Carlos Scarpati, citado en GASPARIINI, Juan *Montoneros: final de cuentas*, De la Campana, Buenos Aires, 1998, pp. 147-151.

<sup>9</sup> “Memorándum 1: Explicitación política de la experiencia mantenida por militantes montoneros con la Marina de Guerra, en calidad de detenidos y bajo condiciones de secuestro”, julio de 1979, p. 15, citado en GILLESPIE, Richard *Soldados de Perón. Los montoneros*, Grijalbo, Buenos Aires, 1997, p. 300.

<sup>10</sup> “Reflexiones críticas y autocríticas...”, cit.

<sup>11</sup> Para una descripción documentada y comentada de la Contraofensiva de 1979 y 1980, ver LARRAQUY, Marcelo *Fuimos soldados*, Aguilar, Buenos Aires, 2006.

*El fin de la historia* se vende en las librerías con una faja promocional donde se lee “Guerrilleros y militantes. La colaboración” y elige como heroína una oficial montonera (“Leonora”) que termina presa en la ESMA y trabajando para el “mini-staff” de Massera,<sup>12</sup> luego de enamorarse de “Escualo”, el hombre que la torturó. La historia remite en forma transparente a la figura real de la oficial montonera Mercedes Carazzo (nombre de guerra: “Lucy”), que continuó este vínculo luego de la llegada de la democracia y que finalmente se casó con el teniente y genocida de la ESMA Antonio Pernía (alias “Trueno” o “Rata”).

La publicación en julio de 1996 de esta novela “en clave”, que entiende el “quiebre” de una guerrillera bajo tortura en términos de traición, suscitó una fuerte polémica con sede en las prensas porteña y cordobesa, en cuyo marco se pronunciaron un total de nueve voces, dos de las cuales –las de Héctor Schmucler y Graciela Daleo– fueron respondidas por la autora de *El fin de la historia*.

De la polémica,<sup>13</sup> nos interesa traer aquí la intervención *por fuera del campo literario* de Graciela Daleo, cuadro montonero que entre mayo y septiembre de 1976 había convivido con “Lucy”, su esposo Marcelo Kurlat e hija en una casa comprada como “aguantadero” por la Organización, para caer el 18 de octubre de 1977 y terminar en la ESMA, donde fue torturada por Pernía. A diferencia de “Lucy”, Graciela Daleo desempeñó tareas meramente administrativas en el denominado “staff” y afirma no haber necesitado entregar a nadie para sobrevivir.<sup>14</sup> Su artículo “¿Cuál es el fin de esta historia?”, publicado por el suplemento “Radar libros” de *Página/12* el 8 de septiembre de 1996, apunta a desarmar la ecuación “sobrevivientes=colaboradores”, una variante en guarismos del “si está vivo, por algo será...” que estigmatiza a los sobrevivientes de los campos.

---

<sup>12</sup> Como se señala en el Informe de la CONADEP, la ESMA era una excepción a la política de las fuerzas armadas de no dejar a ningún detenido libre (ni vivo). En este “campo de recuperación” se distinguían tres grupos de prisioneros: (1) la inmensa mayoría, que siguió el destino secuestro-tortura-permanencia en “capucha”-“traslado”; (2) una ínfima minoría de los secuestrados, que fueron seleccionados y aceptaron la oferta de seguir vivos a cambio de convertirse en “fuerza propia” del Grupo de Tareas (GT). Colaboraban directamente con la represión y fueron llamados “mini-staff”; (3) otra insignificante cantidad de secuestrados –en relación con el total– que por su historia política, capacidad personal o nivel intelectual cumplieron funciones de diversa utilidad para el GT. Entre ellas: recopilación y traducción de recortes periodísticos de la prensa nacional y extranjera, elaboración de síntesis informativas, realización de trabajos monográficos sobre problemas diplomáticos, límites y políticos, elaboración de documentos de análisis de coyuntura, etc.; clasificación y mantenimiento de los objetos robados en los operativos; distintas funciones de mantenimiento del campo (electricidad, plomería, carpintería, etc.). Este tercer grupo, formado a principios de 1977, fue llamado “staff”. Para una distinción más completa entre las funciones del “mini-staff” y el “staff”, y una sesgada defensa del “staff” como espacio de resistencia dentro de la ESMA, ver CALVEIRO, Pilar *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1998, pp. 118-124.

<sup>13</sup> Para una descripción comentada de esta polémica, DEMARCHI, Rogelio *De la crítica de la ficción a la ficción de la crítica*, Editorial de la Municipalidad de Córdoba, Córdoba, 2003.

<sup>14</sup> “Y, realmente, ahí adentro [en la sala de tortura] el silencio era salud. Y estoy muy orgullosa de haber podido guardar silencio. Y por eso puedo estar sana hoy.” Testimonio de Graciela Daleo para el documental *Cazadores de utopías* de David Blaustein, 1996.

El malestar de Daleo, sin embargo, puede ser llevado a un marco más amplio si se confronta la virulencia de la “polémica Heker” con la recepción totalmente apromblemática de *Ni muerto has perdido tu nombre* de Luis Guzmán, donde nuevamente se tematiza la “militancia quebrada” a partir del tópico del traidor. En esta novela corta, publicada el mismo año de la “entrega de pañuelos” simbólica por parte de Madres a la agrupación HIJOS, Guzmán narra la historia de Darío Santoro, hijo de padres desaparecidos que a pocos días del vigésimo aniversario del Golpe toma contacto con “Ana Botero”, la última persona que vio a sus padres con vida, y que –supuestamente– “entregó” el lugar donde estaban ocultos junto a su ex esposo, que también permanece desaparecido. En este caso, no hay remisiones a figuras de militantes reales, ni a una organización guerrillera en particular (ni siquiera se nos aclara si “Ana Botero”, su ex esposo y los padres de Darío tenían alguna militancia política).<sup>15</sup>

Tampoco en las novelas de Feijóo y Silberstein es clara la filiación de los quebrados a un grupo guerrillero en particular y casi podría hipotetizarse un deliberado escamoteo de la iconografía de las organizaciones que permitiría al lector arribar a una inferencia en este sentido.<sup>16</sup>

En la novela de Feijóo, ambientada en la Argentina menemista, una ex militante llamada Rita se reencuentra –según las leyes de un azar que renuncia ostentosamente a ser verosímil– con Flyot, ex compañero de su agrupación y detenido-desaparecido en 1977, a quien todos daban por muerto. Flyot se ha transformado en un linyera, parece totalmente desequilibrado y habla por imágenes, una de las cuales reformula en términos bíblicos una sentencia que es muy común entre los sobrevivientes: la imposibilidad de juzgar el comportamiento de prisionero de los campos clandestinos de detención con parámetros éticos *normales* (“El que no conoce el fuego del infierno, ¡que no hable de ángeles!”).<sup>17</sup> No parece casual que Floyt diga esto mientras Rita le reprocha en su fuero interno “no haber sabido morir como un hombre”.

Sobre el riesgo que conlleva la intransigencia de este tipo de juicios, avanza precisamente la novela de Silberstein, que narra la búsqueda de Bruno de un ex compañero de militancia (“Clavo”) para ajusticiarlo por traidor. Entre otras delaciones, “Clavo” habría marcado a la esposa de Bruno en una de sus salidas como “dedo” desde la ESMA. “Clavo”, como Floyt, es también un *desaparecido que aparece*, escándalo lógico que obliga a

<sup>15</sup> Consecuente con el “juego de las versiones” que plantea Guzmán, se leen al respecto dos afirmaciones contradictorias. Según la abuela de Federico Santoro, “Ana Botero [había sido] una compañera de militancia de sus padres”. Según la versión de “Ana” para Federico, “a tus padres no los conocía de la militancia [...] Yo hacía tiempo que había dejado de militar”. GUSMÁN, Luis *Ni muerto has perdido tu nombre*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002, pp. 21 y 66, respectivamente.

<sup>16</sup> A título de ejemplo: en la novela de Feijóo, el personaje del quebrado Flyot cae en la ESMA bajo los efectos de una pastilla que ingirió por propia voluntad (lo que funcionaría como claro indicio de que se trata de un militante monotonero), pero enseguida leemos que “no [se trataba de] la pastilla de cianuro que usaba la mayoría”, sino de “otra, que él se preparó para soportar el dolor” y estar así en condiciones de averiguar durante la tortura el paradero de su esposa Ana, desaparecida un tiempo antes.

<sup>17</sup> FEIJÓO, Cristina *Memorias del río inmóvil*, Clarín-Aguilar, Buenos Aires, 2001, p. 178.



sus ex compañeros de militancia a revisar la comprensión de su historia prescindiendo de los términos tranquilizadores del martirologio.

A primera vista, la recepción aporreada de las novelas de Feijóo, Silberstein y Gusmán se explicaría por esta ausencia de remisiones a un grupo guerrillero en particular y a figuras reales de su conducción. Pero esta explicación no es suficiente.

Si bien la traición y las figuras del traidor son recurrentes en la literatura argentina –basta pensar en las elaboraciones totalmente disímiles de estos motivos según Borges y Arlt– la tematización de estos tópicos en cruce con el motivo del *militante quebrado* en el marco de la nueva narrativa sobre la dictadura provocaría interrogantes tales como: ¿es traidor quien delata a sus compañeros bajo tortura o bajo los efectos de una droga? ¿Es traidor quien delata para salvarse/salvar a su familia? ¿Es traidor quien no tiene otra posibilidad que traicionar para sobrevivir? Si es cierto que (por lo menos en Arlt) la traición está ligada con el ejercicio de una *despiadada soberanía*,<sup>18</sup> ¿cómo es posible leer estas traiciones que se producen en el marco de la coerción (cárcel, tortura, régimen dictatorial), donde toda soberanía ha sido abolida?

La virulencia de la polémica que acompañó la publicación de la novela de Heker (a quien, por ejemplo, Graciela Daleo acusó, entre otras cosas, de utilizar el género *roman à clef* como “una manera perversa de disfrazar identidades”) sería sintomática de la imposibilidad de escribir estas ficciones reutilizando sin más el arsenal de motivos de la tradición literaria y desde un supuesto lugar neutral en el cual todo puede ser dicho y no importa quién habla.

El cruce también da pie a una serie de preguntas sobre la legitimidad de los sujetos que se pronuncian sobre esta cuestión. Vale decir: ¿quiénes pueden culpabilizar/redimir? ¿Solamente aquellos que atravesaron esa misma experiencia límite, como es la tesis del documental *Montoneros: una historia* de 1994, filmado por Andrés Di Tella? ¿“La literatura”, como parecería que ocurre en *El fin de la historia*, donde la condena a “Leonora”/“Lucy” no sólo es ética, sino también *estética* (y acá nos referimos al contrapunto que se da en el texto entre el final “real” –y atroz– para el vínculo con el teniente Pernía y la resolución –que se propone como “ejemplar”– del film ruso de 1956 *El cuarenta y uno* de Grigori Chukhrai, donde la historia de amor entre la mujer-soldado del Ejército Rojo Mariutka y el teniente zarista Otrok termina a los tiros?).<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> “...el hombre de Arlt encuentra en la práctica de la maldad un hálito de soberanía, la convicción de que es posible pasar a la trascendencia a través de ello”. MASOTTA, Oscar *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Corregidor, Buenos Aires, 1998, p. 43.

<sup>19</sup> “Ella lo ve desde la playa, observa cómo se aleja. Entonces, con los ojos llenos de lágrimas pero con el pulso firme, apunta con su fusil. Una revolución que dará vuelta el siglo está en juego. La rusa llora y el cine también llora [...] Se desencadena una discusión. ¿Es verosímil el desenlace? ¿Es ético? ¿Qué es lo ético? Lo único ético –el tono de ella es terminante– era elegir la causa trascendente, en este caso la causa de todo un pueblo.” HEKER, Liliana *El fin de la historia*, Alfaguara, Buenos Aires, 1996, pp. 167-168. Es interesante remarcar que la “lectura ejemplar” que hace Diana Glass del desenlace del film ruso no es refutada



Cabría preguntarse si la presencia de cierta pretensión de “suspensión del juicio ético” (o el fracaso de dicha pretensión) en estas narrativas a la hora de culpabilizar/redimir claramente a sus “traidores” es lo que las estaría diferenciando de aquellas otras que trabajan los tópicos del traidor y la traición sin intentar a su vez tematizar la figura del militante quebrado. Para dilucidar esto, se hace necesario analizar primeramente las dos formas de entender estos tópicos en la literatura argentina, cuyas influencias serían reconocibles en las reformulaciones según Heker, Silberstein, Feijóo y Gusmán: la forma “realista-metafísica” de Arlt (y acá retomamos la caracterización de Oscar Masotta) y el tratamiento de los tópicos en Borges.

### “Borges o Arlt”: modelos de traición y traidores

Masotta ejemplifica su lectura con la figura de Astier en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt: la traición es una de las maneras en que se resuelven las relaciones entre humillados, donde prima el sentimiento asqueante de que el otro “es un ser peligrosamente semejante a uno mismo”.<sup>20</sup> El sentido del acto de traicionar es siempre *trascendente*: mediante este acto, el traidor corta con la clase a la que pertenece –y a la que odia– elevándose por encima de ella. La traición se conecta así con el ejercicio de una “despiadada soberanía”, resulta un acto de diferenciación –tal como la delación y el asesinato– por el cual un individuo intenta escapar de la “comunidad de humillados” de la que forma parte.

En el cuento “La forma de la espada” de Jorge Luis Borges, la traición política está indisolublemente unida a la traición personal: Vincent Moon denuncia al compañero de militancia (y amigo) que le ha dado refugio y salvado la vida, pero este acto de traición “privado” tiene repercusiones en la esfera política.

En “Las tres versiones de Judas”, Borges trabaja la posibilidad de que ciertas narraciones/lecturas “heréticas” de los hechos puedan incluso redimir al “traidor de los traidores” (Judas).<sup>21</sup> Relacionado con esta idea de las versiones (cuya formulación más acabada se obtiene de la lectura en contrapunto de “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”),<sup>22</sup> el cuento “Tema del traidor y del héroe” relocaliza esta indecisión en

---

por ninguno de los demás personajes. De la mencionada discusión sobre lo ético (“¿verosímil?”) del desenlace, nada se participa al lector.

<sup>20</sup> Cfr. MASOTTA, Oscar *Sexo...*, cit., p. 27.

<sup>21</sup> Así, en sus dos libros heréticos *Kristus och Judas* (1904) y *Den hemlige Frälsaren* (1909), Nils Runeberg lee la traición de Judas como, primero, un hecho prefijado que tiene su lugar misterioso en la economía de la redención; segundo, un acto de extremo ascetismo (para mayor gloria de Dios, Judas envilece y mortifica su espíritu, tal como el asceta “tradicional” lo hace con su carne); y tercero, Judas –que en esta última hipótesis *es Dios*– traicionaría a Cristo para salvar a la humanidad.

<sup>22</sup> Nos referimos con “modelo borgiano de las versiones” a lo que ocurre si se realiza una lectura en contrapunto de los cuentos “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, lo que conduce al lector a la imposibilidad de señalar con absoluta certeza al “hombre de la esquina rosada” como héroe (porque habría matado al malevo “Francisco Real” a duelo, según se lo cuenta él mismo a “Borges” en “Hombre de la esquina rosada”) o como traidor (porque –según la versión de “Rosendo Juárez” para “Borges”– el “hombre de la esquina rosada” habría matado a traición).

sede política: sería legítimo sospechar que Kilpatrick, el “héroe de los héroes” para Irlanda, es en realidad un traidor, y que han sido sus compañeros revolucionarios los que eligieron finalmente construirlo como héroe, para salvar la “buena imagen” de la causa mediante un pastiche shakesperiano.

En *El fin de la historia* se estarían reformulando ambos tópicos a partir de elementos tanto borgianos como arltianos. Heker toma del “modelo Arlt” la idea del traidor como “personalidad sobresaliente” (como *leitmotiv* se repite a lo largo del texto que “Leonora era una mujer hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa”), pero ya no en términos de clase social,<sup>23</sup> sino en el contexto de las jerarquías y sumisiones del sistema concentracionario (también en la ESMA conviven “los hundidos” con “los salvados” de Primo Levi: como contrafigura heroica de “Leonora”/“Lucy”, el texto nos presenta *la chica de las pecas en la nariz*, cuadro montonero que había militado bajo sus órdenes y muere en la “parilla” sin quebrarse, maldiciendo la oferta de “pasarse de bando” de “Leonora” hasta el final).<sup>24</sup>

En “La trama secreta de una traición”, texto que publica Heker el 8 de agosto en *Clarín* para promocionar la próxima publicación de la novela –vale aclarar, antes de que estalle la polémica– se hace un distingo entre dos planos: el *plano de la realidad*, en el cual se afirma “la oposición absoluta a la tortura y al crimen” y el *plano de la literatura*, donde “el discurso de aquel a quien llamamos traidor puede revelárnoslo como actuando de la única manera posible en que se puede actuar en una circunstancia dada”.<sup>25</sup>

Podría alegarse que la inclusión de las tres voces femeninas que escriben/narran la “historia de la traición” de “Leonora”, perseguiría el efecto de una “suspensión del juicio ético” homologable a la que se produce mediante el contrapunto entre las versiones de “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”.

Es de destacar, sin embargo, que “Leonora” nunca da sus razones sobre los motivos que la llevan a la traición y es una figura francamente horrible.<sup>26</sup> En la novela de Heker

---

<sup>23</sup> Como señala Masotta, los traidores en Arlt siempre pertenecen a la clase media.

<sup>24</sup> “[Leonora] la vio desnuda, sangrando por la boca y los genitales, la cara irreconocible. La nombró con suavidad, como si la acariciara. Los ojos azules se abrieron como si le pesaran y, al principio, pareció que no veían nada, o que no comprendían lo que estaban viendo. Después algo se avivó en esos ojos, un destello de estupor o de espanto, algo que hizo que la prisionera quisiera irse de allí, huir de esa mirada para siempre. [...] ‘Traidora hija de puta’, oyó; ‘escucharte es mucho peor que la picana’. Y no oyó más porque el Escualo dio la orden de que la sacaran de allí.” HEKER, Liliana *El fin...* cit., p. 181.

<sup>25</sup> Esta distinción tajante entre dos planos contradice flagrantemente lo que afirma Heker un mes después en el reportaje que da a Miguel Russo para “Radar libros”: su deseo de “fundir los bordes entre ficción y realidad” y el coqueteo con una posible lectura en términos de “pacto auto-biográfico” de Lejeune cuando afirma que “esta novela está basada en *una historia que me sucedió a mí*”. Entrevista de Miguel Russo a Liliana Heker “No quise escribir la novela de la dictadura”, en el suplemento “Radar libros”, *Página/12*, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1996. Las itálicas me pertenecen.

<sup>26</sup> Contra esto –y dando un mentís a la afirmación de la autora de “haberse documentado mucho para escribir la novela”– tenemos los testimonios de “Ana” (en *Montoneros: una historia* de Andrés Di Tella) de que “Lucy” era “brillante, inteligentísima, muy capaz”, “muy humana y muy contradictoria”, y de Adriana

–contra lo que parece que había sido el proyecto original de la autora– no se deja nunca que “el traidor diga *su verdad*”. La condena a “Leonora” es *estética* amén de ética: la “militante que nos traicionó” no sólo tiene como contrafigura la chica pecosa que prefiere morir a quebrarse, sino también la heroína del film *El cuarenta y uno*, donde triunfa la lealtad a la causa por sobre las “razones del corazón”.<sup>27</sup>

En *Ni muerto has perdido tu nombre* también se trabaja el tópico del traidor sobre el modelo borgiano de “las versiones”. A diferencia de lo que ocurre en la novela de Heker, el mantenimiento de esta pretensión de “suspensión del juicio ético” se logra mediante la inclusión de un narrador en tercera que focaliza –por turnos– en todos los personajes y reproduce todas las voces, a la manera de un guión cinematográfico (en la contratapa, Gusmán cuenta que éste había sido el destino original del relato de “Ana Botero”: la filmación de una película que llevara su nombre).<sup>28</sup>

Para la abuela de Federico Santoro, para el hijo del matrimonio desaparecido, para la misma “Ana Botero”, ella es una traidora; es su “condición traidora” la que funda su personalidad.

Según Varelita, en cambio, “Ana” no traicionó, *se le hizo creer que traicionó, pero nunca lo hizo*. Sobre el final de la novela corta se reproduce –en estilo directo– el diálogo entre Varela y Varelita, donde el segundo redime a “Ana Botero” ante los ojos del lector (“Ana”, que cree que entregó a los padres de Federico Santoro, en realidad no habría entregado a nadie). El estilo directo, sin embargo, vuelve una vez más *indecidible* esta inocencia, ya que el lector puede legítimamente sospechar que Varelita le miente a su compañero. (Además: ¿cuál es la validez de la palabra de un torturador a la hora de redimir a “Ana”?).

Como en “Tema del traidor y del héroe”, el texto estaría afirmando que “traidor es aquel que es construido como tal por los demás”. Otra vez estamos en el terreno de lo

---

Marcus en *Ese infierno. Conversaciones con cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, quien afirma que la ex oficial montonera “nos ayudó a unos cuantos [prisioneros] a salir vivos de la ESMA”. Cfr. ACTIS, Munú; ALDINI, Cristina; GARDELLA, Liliana; LEWIN, Miriam y TOKAR, Elisa *Ese infierno. Conversaciones con cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA*, Sudamericana, Buenos Aires, 2000, pp. 186-187.

<sup>27</sup> En la película de Grigori Chukhrai, el idilio de la soldado Mariutka y el teniente zarista Otrok –quienes luego de un naufragio habían abolido la relación “prisionero/carcelera” para formar una suerte de armoniosa “comunidad robinsoniana”– se termina abruptamente cuando un día divisan una barca de “rusos blancos” en el horizonte, que vienen a rescatar al teniente. Otrok se interna dando voces en el mar, para llamarles la atención: desde la playa, Mariutka hace puntería y lo mata con un certero disparo. En este caso, la fidelidad a la causa sí lograría vencer sobre la pasión del vínculo amoroso.

<sup>28</sup> El efecto de guión cinematográfico o de “narrador en grado cero” para *Ni muerto has perdido tu nombre* –excepcional dentro de la narrativa de Gusmán– es deliberado y tiene una motivación ética: “en este relato, hay un ejercicio casi flaubertiano: el intento de llegar a una escritura sin estilo. Que no hubiera nada que remitiera a Gusmán. Ninguna marca del trabajo anterior. Eso era un desafío, porque además la temática exigía un narrador casi neutro. Quería evitar la moraleja del lado del narrador. En todo caso, que apareciera en el interior de la relación entre los personajes”. Entrevista de Jonathan Rovner a Luis Gusmán “Dr. Jekyll y Mr. Hyde”, en el suplemento “Radar libros”, *Página/12*, Buenos Aires, 10 de noviembre de 2002.

*indecible*: “Ana” puede ser tanto una heroína (porque salvó a Federico de morir junto a sus padres, de que él fuera un bebé apropiado) como una traidora.

También en las novelas de Silberstein y Feijóo los traidores son construidos como tales por las voces –las versiones– de los otros. Tal como lo piensa Bruno al despedirse del hermano menor del “Clavo”, de quien ha simulado hacerse amigo para ubicar al traidor, “no habría ninguna síntesis posible entre versiones; cada cual se aferraba a la suya”.<sup>29</sup> El comportamiento bajo tormento del supuesto quebrado en la novela de Feijóo es objeto de una cadena de versiones, en la que –como en la novela corta de Gusmán– también tienen voz los genocidas-torturadores.<sup>30</sup>

Cabría preguntarse ahora si dentro de las narrativas totales de estos autores hay *otras traiciones* y *otras figuras de traidores*, un trabajo distinto sobre los modelos. Vale decir: ¿reciben un *tratamiento diferencial* los militantes quebrados?

La respuesta a esta pregunta presenta un problema de *corpus*, porque tanto Silberstein como Feijóo se encuentran todavía en las preliminares de la formulación de un universo narrativo. Quizás sea necesario circunscribirse en este punto a las narrativas de Gusmán y Heker, para intentar una respuesta *tentativa* a esta cuestión (por ser obras de autores vivos y, por eso, todavía abiertas).

### Los otros traidores en las narrativas de Heker y Gusmán

El cuento “Finamore” de Luis Gusmán es un homenaje transparente a “Hombre de la esquina rosada”: sobre las últimas frases, el lector “descubre” que el narrador es también el asesino del florista y linyera Finamore, a quien quemó vivo. Como en “La mano de madera” parece ser cierto que “un traidor siempre termina por delatarse [a sí mismo]”. En *Tennessee* (1997), todos los vínculos humanos terminan en traición. En la novela se narran un total de tres traiciones: la de Smith a su amigo el pesista polaco Walenski, a quien “roba” su novia Carmen; la de Carmen a Walenski; la de Deganis a Telma, hija de un amigo muerto, a quien chantajea bajo el disfraz de “tutor” amantísimo haciéndose pasar por otro.

La novela *Tennessee*, como *Ni muerto has perdido tu nombre*, ocurre en dos temporalidades y dos espacios: en los años 1970s. y en los años 1990s., en Peguajó y en Buenos Aires, y a primera vista casi sería legítimo incluirla en el corpus de la nueva novelística sobre la dictadura. Sin embargo, las traiciones en *Tennessee* son de tipo estrictamente privado (no político) y la dictadura opera como un marco, pero sin tener injerencia sobre el libre albedrío de los personajes en la instancia de traicionar. Tampoco en este texto los traidores son sindicados de forma definitiva como tales y se mantiene exitosamente

---

<sup>29</sup> SILBERSTEIN, Silvia *Bajo el mismo cielo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2002, p. 125.

<sup>30</sup> Cuenta el personaje de Pinino a Rita, repitiendo de forma parcial la información que le diera un personaje, que a su vez reitera lo dicho por otro: “Pero lo que es sacarle información, eso fue imposible. Dice Sequeira que el tipo decía cualquier verdura, que le dieron duro varios días hasta que se convencieron que estaba de verdad del tomate; entonces lo dejaron y medio se olvidaron del chabón”. FEIJÓO, Cristina *Memorias...* cit., p. 210.

el juego borgiano de las versiones (para Walenski, “Carmen era puta o estaba loca”; de su amigo Smith –a quien descubre durmiendo con la mujer que ama– sólo dice que “era impredecible”).

También en *La música de Frankie* (1993) los personajes se relacionan *traicionándose*. Rossi narra que entregó a su hermano Frankie, como una suerte de Caín laico, pero que “hay que ser loco o cobarde para entregar a un hermano” (al parecer, Frankie era un asesino serial de taxistas y él mismo entendió que “las circunstancias” habían obligado a su hermano a la traición). En *La música de Frankie* sí se cede la voz narrativa al traidor Rossi para que éste cuente durante unas diez páginas su verdad<sup>31</sup> y es el único que se culpabiliza a sí mismo como traidor.

Más allá de la tematización de la dictadura presente –o no– en la narrativa de Gusmán, la apuesta parece ser siempre por la “pluralidad de versiones” deudora del modelo borgiano. Esta *dimensión ética*, presente en la literatura de Borges, es precisamente lo que remarca Gusmán como una “herencia a retomar” en la entrevista que le hace Jorge Panessi para *Los Inrockuptibles*: dentro de su propia producción, la reescritura de *En el corazón de junio* sería un gesto en ese sentido.<sup>32</sup>

En la obra de Hecker, sólo dos cuentos tematizan estos tópicos antes de *El fin de la historia*: “Las monedas e Irene” y “Las amigas”. En el primero, es la traidora “Irene” la que narra –desde una perspectiva de adulta– su arrepentimiento por no haber defendido a la sirvienta (y compañera de juegos) Isabelita de la falsa acusación de robo por parte de sus padres (aquí entran “las monedas” del título, ya que en realidad había sido Irene –y no Isabelita– quien las había “tomado prestadas” para gastarlas en un chocolate con churros). Esta historia –que termina con la expulsión de la pequeña sirvienta– desencadena retrospectivamente “la culpa social” (¿“la conciencia social”?) en Irene.

En “Las amigas” la voz que narra la “traición” es infantil, no hay mirada adulta retrospectiva: la deuda con las voces de cuentos como “Final de juego” y “Después del almuerzo” de Julio Cortázar es evidente. Analía califica de “traidora” a su amiga Laura, que –luego de haber sido alejada de su compañía por mala conducta– se hace inmediatamente amiga de su nueva compañera de banco, sin guardar ningún “duelo” por la separación. Si bien se trata de una “traición” de otra índole, es interesante que la voz que syndica

<sup>31</sup> La voz de Rossi irrumpe en el texto en la página 115 y desaparece recién en la 123, que es cuando Garzón vuelve a hacerse cargo de la narración.

<sup>32</sup> “Pensando en las cosas que escribí hasta *En el corazón de junio*, me parece que es una literatura para ser descifrada o decodificada. A partir de *La rueda de Virgilio* y los cuentos empiezo a producir una escritura que es menos ‘de clave’. Hay algo en Borges que ha sido descuidado en la literatura argentina y es que él se permitió hablar en buenos términos de los sentimientos o los valores (pongamos, el coraje o la cobardía); me parece que el procedimiento literario ha barrido de tal manera esa cuestión, que el proyecto que estoy pensando consiste en restaurar una dimensión ética de los personajes [...] En la novela *En el corazón de junio* –que ahora estoy reescribiendo–, yo hacía que muchas cosas dependieran de las claves. Así, muchas cosas sobre los desaparecidos se perdían; pero después de sacarle como ochenta páginas, quedan en primer plano.” Entrevista de Jorge Panesi a Luis Gusmán, en *Los inrockuptibles*, Año III, núm. 27, Buenos Aires, octubre de 1998, p. 32.

a Laura como traidora sea infantil y que la “gravedad” del hecho que motiva esta acusación sea tan marcadamente *menor* (a diferencia de lo que ocurre en el vínculo Diana Glass-“Leonora”, del que este cuento vendría a ser una versión miniaturizada: “Voy a contar la historia de una amiga que me traicionó”).<sup>33</sup>

Daleo menciona la presencia de “identidades disfrazadas en la novela” (vale decir: identidades *verdaderas* y por ella –como ex prisionera de la ESMA– perfectamente reconocibles como tales), poniendo en duda la condición de “ficción” del texto. Schmucler va más allá: *mezcla* deliberadamente los planos ficción-realidad; critica conjuntamente la ética de “Diana Glass/Liliana Heker” (la barra es invención suya); impugna “la novela de Heker” como “divertimiento literario” y “enmascarada biografía”, reproduciendo la lógica de su impugnada cuando pregunta: “¿Qué extraña traición se teje entre el autor y su palabra cuando la tragedia [...] se resuelve en divertimento literario?”.<sup>34</sup> En su respuesta a Schmucler, Heker lo acusa de “ingenuidad” o “mala fe”. O bien Schmucler es un “mal crítico”, incapaz de leer un texto ficcional en su propia especificidad (y confunde el autor con los narradores presentes en la novela) o bien *lo hace a propósito*.

Es destacable, sin embargo, que cuando Heker se sorprende y pregunta: “¿a qué viene entonces este cuestionamiento personal al personaje de Diana Glass [...] como si se tratara de alguien que tiene entidad *fuera del texto*?”, olvida deliberadamente que esa lectura híbrida entre el testimonio, la biografía, la autobiografía y la ficción había sido convocada por ella en los “textos promocionales”, antes de que estallara la polémica (“no tenía ninguna garantía de que eso que estaba haciendo, fuese realmente una novela”).<sup>35</sup> Al mismo tiempo, es legítimo leer en la totalidad de su producción narrativa un trabajo consciente en los límites de lo autobiográfico y lo autorreferencial, tendencia a la que no escapa *El fin de la historia*.

En su primera novela *Punto de clivaje* (1987), esta tendencia era aún más explícita. La novela cuenta la historia de amor entre un joven profesor de 30 años (“Alfredo Etchart”) y una jovencita de 17 (“Irene Lauson”) y puede ser leída como una reescritura en clave rosa de *El amor brujo* de Roberto Arlt: el hombre mayor que resulta seducido por una jovencita que *parece* perversa, pero que en realidad es todavía virgen y le es fiel durante más de trece años, a pesar de las continuas infidelidades del hombre. Los envíos a “esta entidad fuera del texto” que en Liliana Heker son evidentes (y comprobables) cuando se lee esta novela en contrapunto con el breve texto autobiográfico “Cien años después”

---

<sup>33</sup> Dice Heker sobre su “proyecto de escritor” para *El fin de la historia*: “Voy a escribir una novela sobre el tiempo apasionado que nos tocó vivir a quienes nacimos en los cuarenta, y sobre una militante que nos traicionó”. HEKER, Liliana “Acerca de *El fin de la historia*”, en Suplemento “Cultura y Nación”, *Clarín*, Buenos Aires, 8 de agosto de 1996.

<sup>34</sup> SCHMUCLER, Héctor “Los relatos de la traición”, en Suplemento “Cultura”, *La voz del Interior*, Córdoba, 24 de octubre de 1996.

<sup>35</sup> HEKER, Liliana “Acerca de *El fin de la historia*”, en Suplemento “Cultura y Nación”, *Clarín*, 8 de agosto de 1996.

(escrito para *Página/12* como respuesta a la convocatoria a ocho escritores a imaginar, como Borges en su “Epílogo”, una nota que tendrían en una enciclopedia del futuro).<sup>36</sup>

Hay una serie de paralelos entre las trayectorias de “Irene Lauson” y Liliana Heker (ambas estudian Física, tienen “cara de luna”, son petisas, sueñan “con un caballo que sube por el ascensor”, pretenden escribir, se enamoran de “un hombre de ojos azules”), así como los hay también entre las de “Diana Glass” y Liliana Heker (ambas son petisas, tienen una teoría *estética* para negarse a usar anteojos –“el mundo del miope es un cuadro expresionista”– y pretenden escribir).

Lo más interesante no sería aquí dilucidar por qué Heker, en sus respuestas a Daleo y Schmucler, ya no demuestra ninguna duda de que *El fin de la historia* “es novela” y elige desautorizar de plano la lectura autobiográfica o autorreferencial (lo que recolocaría el problema en el plano de la recepción), sino por qué nunca cede la voz y deja que la “traidora Leonora” justifique su proceder (como sí ocurre en “Las monedas e Irene”). Así las cosas, sería posible hipotetizar que la “polémica Heker” se origina por este tratamiento *diferente* de los tópicos del traidor y la traición dentro de un corpus narrativo total del que *El fin de la historia* forma parte. Es el fracaso (si se quiere, “buscado”) del “efecto de suspensión del juicio ético” lo que instalaría inevitablemente el texto de Heker en la polémica, a diferencia de lo que ocurre con *Ni muerto has perdido tu nombre*.

### ¿Una ética de la narración?

La pretensión de mantener “suspendido” el juicio ético (y de inducir esta actitud en el lector) a partir de las focalizaciones múltiples y *la cesión de la palabra a los traidores y a quienes los sindicaron como tales* excedería en este marco la mera adhesión a la tan mentada polifonía o al juego de las versiones y sería legible como un posicionamiento ético-político desde la ficción por parte de los autores.

Si bien la pretensión de leer posicionamientos ético-políticos *acabados* a partir de operaciones meramente escriturarias no parece legítima, sí sería posible inferir cierta “toma de posición” a partir de dos coordenadas: el tratamiento *diferente* que ya ha sido expuesto de los tópicos del traidor y la traición en *El fin de la historia* respecto de la narrativa total de Heker (cosa que no ocurre cuando se lee *Ni muerto has perdido tu nombre* en contrapunto con el resto de la narrativa de Gusmán) y los títulos que se eligen para ambas novelas.

En el caso de Heker, hay un evidente reenvío al texto homónimo y best-seller de Francis Fukuyama, del que para julio de 1994 ya se habían hecho tres reimpressiones en Argentina.<sup>37</sup> La tesis central del libro de Fukuyama de que “la democracia liberal puede

<sup>36</sup> El texto está incluido en *Las hermanas de Shakespeare*.

<sup>37</sup> El texto de Fukuyama fue originalmente una conferencia en el Centro John M. Olin para la investigación de la Teoría y la Práctica de la Democracia de la Universidad de Chicago durante el año académico 1988-1989. Fue publicado como artículo bajo el título “¿El fin de la historia?”, *The National Interest*, núm. 16, verano de 1989. Suscitó una polémica mundial, parcialmente respondida por Fukuyama en “Respuesta a



constituir el punto final de la evolución ideológica de la humanidad” y que, como tal, “marcaría el final de la historia”, merece por parte del autor una evaluación tan eufórica como nostálgica.

Si bien Fukuyama celebra “el fin de la historia” en tanto “no es posible mejorar el ideal de la democracia liberal” (entre varias virtudes, éste es el modelo que tiende con mayor idoneidad a la prosperidad material, a establecer la paz en el mundo y satisface problemáticamente el “deseo de reconocimiento” hegeliano del hombre), también se lamenta frente a la propia conclusión de que “la historia ha terminado como drama” y que sólo queda de las antiguas luchas un vacío, una tristeza y una nostalgia.<sup>38</sup> El mundo de la triunfante democracia liberal es para Fukuyama poco cautivante, *aburrido*.<sup>39</sup> Ahora bien: ¿cómo leer el gesto de darle la tesis de Fukuyama como título a una novela que entiende la militancia quebrada en términos de traición?

En la entrevista que le hace María Esther Vázquez, Heker lo explica como “cita irónica”: se trataba de “titular la novela jugándose ideológicamente y haciendo de él [del título] un espacio de citación del otro-adversario”, lo cual –en teoría– suena muy bien.<sup>40</sup> Hay, sin embargo, una lectura sesgada de la tesis de *El fin de la historia y el último hombre* por parte de Heker, ya que no es cierto que Fukuyama desprenda de “el fin de la historia” la conclusión de “el fin de [todas] las ideologías”<sup>41</sup> sino, muy por el contrario, *el triunfo de la única valedera y superior: la democracia liberal*.

---

mis críticos” (*The National Interest*, núm. 18, invierno de 1989-90). En el ámbito argentino, el artículo fue traducido al español y publicado por la revista *Babel* en enero de 1990 (dossier “El interminable fin de la historia”, *Babel*, Año II, núm. 14, Buenos Aires, enero de 1990, pp. 20-28). En 1992, el libro de Fukuyama fue traducido al español por la editorial Planeta de Barcelona.

<sup>38</sup> Hemos sacado todos los entrecomillados del apartado de FUKUYAMA, Francis “A modo de introducción”, en *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona, 1994, p. 11.

<sup>39</sup> “El fin de la historia va a ser un tiempo muy triste. La lucha por el reconocimiento, la disposición a arriesgar la propia vida por un objetivo puramente abstracto, la lucha ideológica mundial que requería audacia, coraje, imaginación e idealismo, serán reemplazadas por los cálculos económicos, la resolución interminable de problemas técnicos, problemas de medio ambiente y la satisfacción de sofisticadas demandas de consumo. En el periodo post-histórico no habrá arte ni filosofía, sólo la perpetua mascarada del museo de la historia humana.” FUKUYAMA, Francis “¿El fin de la historia?”, en *Babel*, Año II, núm. 24, Buenos Aires, enero de 1990, p. 26.

<sup>40</sup> Como señala Beatriz Sarlo, sería el intento –típico de cierta narrativa escrita durante la dictadura– de oponerse desde la ficción al discurso autoritario y maniqueo del poder, incluso con los riesgos que conlleva cederle la palabra al otro: “está la idea de que los textos ponen en escena un debate de valores y, en consecuencia, discursos de diferente procedencia ideológica, política, social y cultural [...] Incluso las narrativas marcadas por oposiciones binarias, reconstruyen de tal modo el mundo discursivo e ideológico del Otro, exhibiendo una densidad de significados que no podría describirse como maniquea. En este sentido, el discurso de la ficción se coloca, formalmente, como opuesto al discurso autoritario.” SARLO, Beatriz “Política, ideología y figuración literaria”, en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Alianza, Buenos Aires, 1987, p. 43.

<sup>41</sup> Explica Heker a Vázquez: “[el título] alude directamente [...] a esa concepción, que pesó tanto, según la cual estamos en el fin no sólo de la historia sino de las ideologías (yo no lo creo) y como el tema de mi libro se vincula con nuestro reciente pasado, estoy cuestionando esa concepción.” Entrevista de María Esther

Ahora bien: ¿qué fue necesario para que esto sucediera? El fracaso (que Fukuyama lee como absoluto y ahistórico) del fascismo y del comunismo. ¿Y cómo se puede leer *ahora* este envío a la tesis de Fukuyama en el título de la novela de Heker, que cifra en el quiebre de una militante el fracaso de todo el movimiento peronista de izquierda e, incluso, el “fracaso de escritor” de Diana Glass? (¿como ironía *hacia quién?*).

Y, en segundo lugar: ¿por qué se deja que el *otro* (Fukuyama) “tome la voz” en un sitio tan jerárquico como el título y nunca se deja que “Leonora” lo haga cabalmente en el cuerpo del texto? ¿No será que Heker comparte con el *otro* esa actitud de lamento –a caballo entre el cinismo y la nostalgia– por el fin de “el tiempo apasionado que nos tocó vivir”?

Más allá de lo que Heker afirme sobre los motivos de esta elección, es indudablemente muy distinto el espíritu que anima a Gasmán cuando elige cambiar el título original (“Ana Botero”) por la frase de Agamenón a Aquiles en el Canto XXIV de la *Odisea*. Como él mismo se encarga de explicar en *Epitafios. El derecho a la muerte escrita* (2005), es la supervivencia de la fama o el nombre, sentido como una especie de inmortalidad (“Ni muerto has perdido tu nombre...”) lo que sirve de *consolatio* a los muertos caídos en combate.<sup>42</sup>

El cambio de título es también legible como un cambio de perspectiva: de “Ana Botero” (“nombre de guerra” por un día, pero también el nombre bajo el cual Varelita chantajea y tortura psicológicamente al personaje de Laura, la supuesta “militante quebrada”) a la frase de Homero. Una elección que repite *desde los márgenes de la ficción*<sup>43</sup> el gesto de Federico Santoro en la cantera, cuando escribe en la piedra los nombres de sus padres desaparecidos.

Un trabajo posterior debería intentar hipotetizar (y eventualmente demostrar) la presencia en la totalidad de esta “nueva novelística sobre la dictadura” de cierta voluntad polémica y de intervención en la realidad político-social desde la ficción por parte de sus autores, lo que la aproximaría al designio político que animó a la literatura de los años 1960s. y 1970s., que fuera desestimado por ingenuo por el grupo de escritores agrupados alrededor de la revista *Babel*.<sup>44</sup>

Buenos Aires, marzo de 2007

---

Vázquez a Liliana Heker “Liliana Heker revisa los años ’70 en su nueva novela”, en *La Maga*, Buenos Aires, 21 de agosto de 1996.

<sup>42</sup> Cfr. GUSMÁN, Luis *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*, Norma, Buenos Aires, 2005, p. 329.

<sup>43</sup> Esta nomenclatura (“los márgenes de la ficción”) se sostiene en la hipótesis de que el título es una zona híbrida, donde –a diferencia de lo que ocurre en el cuerpo del texto– el novelista no se encuentra absolutamente mediado por instancias de delegación en voces narrativas múltiples.

<sup>44</sup> Es la crítica que le hace Martín Caparrós –fundador y una de los principales animadores de *Babel*– a la por él llamada “literatura Roger Rabbit”: la literatura de los años 1960s. hasta el Golpe que cree en el poder de la palabra para “interactuar valientemente con la vida [político-social], rectificarla, revelar la verdad, encauzarla”. Ver CAPARRÓS, Martín “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, en *Babel*, Año II, núm. 10, Buenos Aires, julio de 1989.