

SUJETO, GÉNERO Y ESCRITURA EN DOS NOVELAS DE LILIANA HEKER: *ZONA DE CLIVAJE* (1987) Y *EL FIN DE LA HISTORIA* (1996)

Teresa ORECCHIA-HAVAS
UNIVERSITÉ DE CAEN, GRADIVA

Comenzaré citando un ejemplo que no pertenece a la literatura en lengua española, pero que me será útil para situar mi análisis de las novelas de Liliana Heker.

En *The Golden Notebook* (*Le Carnet d'or*, [1962], Prix Médicis Étranger 1976), obra que consagra definitivamente su renombre, Doris Lessing se propone discutir el problema de la fragmentación del sujeto femenino y de la compartimentación de la experiencia – tópico particularmente doloroso tanto para ella como para sus personajes – y abordar en paralelo la dificultad de alcanzar un discurso de síntesis, una escritura que absorba y reintegre todos los niveles del yo (todos los “yo”). El libro está articulado en torno a un relato central (“Mujeres libres”), cuyos cinco capítulos aparecen separados por largas secciones con fragmentos de cuatro “cuadernos” independientes, como si éstas fueran las capas superpuestas y visibles de una piedra o un mineral. Todos los cuadernos representan estadios diferentes de la vida y de la escritura de la protagonista, Ana Wolf, incluidos sus recuerdos, su militancia política, unas ficciones de su autoría, sus emociones, sus sueños. Una sección independiente, el “cuaderno de oro”, aparece hacia el final. Este último cuaderno, que Ana escribe sólo después de un largo período de lucha contra el desmoronamiento psíquico, representa el logro ansiado de una síntesis vital y artística que abarca tanto lo vivido como la proyección de su mirada sobre sí misma, y es la prueba de su madurez creadora¹.

Creo que la apuesta rigurosa de Doris Lessing toca un aspecto fundamental de la literatura escrita por mujeres al interrogar el estatuto de la obra en relación con la experiencia del artista (de la *autora*), así como la autoridad detentada por el libro cuya vocación explícita es la de ofrecer un reflejo – necesariamente fragmentario – del sujeto que lo crea. Es en ese sentido que su intento puede ayudarnos a comprender la dinámica de ciertos textos en los que la perspectiva autoficcional, enmascarada o no, sostiene la construcción del discurso. Bajo el amparo de ese precedente quisiera entonces anotar estas reflexiones, en las que veré las dos novelas de la argentina Liliana Heker (HEKER, 2004a y 2004b) como “cuadernos”, complementarios y disímiles, donde se debaten tanto la experiencia de un sujeto femenino que busca autonomizarse como las estrategias de construcción de la autoridad simbólica del libro-espejo. En ambas obras, al par de la sexualidad y la acción política, zonas paradigmáticas en el registro de la historia contemporánea de las mujeres, la escritura aparece como un tercer desafío, una suerte de “cuaderno de oro”, es decir, una conquista intensamente conectada con el resto de la experiencia. Triunfo difícil pero indispensable a las protagonistas

¹ En el segundo volumen de su autobiografía (*La marche dans l'ombre*, 1998 [1997]) Doris Lessing dice: « Je voulais écrire un roman que les gens liraient plus tard, pour découvrir comment se voyaient ces communistes qui rêvaient d'un âge d'or – car nous avons cru un bref instant qu'il arriverait bientôt. [...] J'avais besoin d'une structure, d'une forme qui exprimerait la compartimentation extrême, puis son éclatement – l'expérience que j'avais vécue, et continuais à vivre à ce moment-là. *Les idéologies n'étaient pas seulement strictement politiques, elles concernaient la vision que les femmes avaient d'elles mêmes.* [...] » [Mi subrayado]. Sin embargo, el proyecto tiene que ver también con otras circunstancias autobiográficas: « *Le Carnet d'or* était inspiré par des sentiments de perte, par le changement : [...] Toute cette énergie dynamique s'engouffra dans *Le Carnet d'or* : l'énergie émotionnelle, qui est beaucoup plus forte que nous le pensons ... [...] Le roman avait une structure modelée par la pensée. [...] Pourtant les émotions furent plus fortes que la pensée. » (LESSING, 1998 : 391, 394).

de esas ficciones parcialmente autobiográficas, el sujeto de la escritura se construye desbaratando las trampas del género (de los lugares sociales del género), y es portador de la voluntad de síntesis a la que me refería más arriba.

La lección del maestro. Infancia y desdoblamiento del sujeto. Planos de clivaje.

Indudablemente, el valor cristalizador que atribuyo a *Zona de clivaje* y a *El fin de la historia* en el conjunto de la obra de Liliana Heker tiene que ver también con el lugar que ocupa el género novelístico dentro de su producción, que cuenta hasta la fecha con varios volúmenes de cuentos² pero con estas únicas dos novelas.

Zona de clivaje está construida como un relato de formación con protagonista femenina, un subgénero claramente presente en la obra de las escritoras hispanoamericanas, en particular en la segunda mitad del siglo XX, sobre el cual sin embargo la crítica no parece haberse detenido lo suficiente³. La novela cuenta la aventura de Irene Lauson, estudiante de física de diecisiete años, enamorada de un veterano seductor de treinta, profesor de literatura, varón sexista un tanto amargo, convencido de la inferioridad psíquica de las mujeres y evidentemente aferrado a su propia libertad sexual, que la inicia en el conocimiento de su cuerpo y en un amor-pasión deslumbrado. Poco a poco la iniciación va tomando la forma de un *agon* entre la arrogancia viril y la astucia femenina, una astucia a menudo subrayada por la falsa candidez de la discípula, que pasa de las estrategias de resistencia a la dominación a una primera experiencia del amor, antes de acceder a su propio reclamo de autonomía plena. Las conversaciones entre maestro y discípula se plantean así previsiblemente como torneos de saber y de inteligencia, o como la casuística de un obstinado desafío juvenil en un contexto de rivalidad edípica y amorosa. Parasitada por valores que ella misma supone masculinos, Irene se coloca dentro de una suerte de contra-canon de los estereotipos de la femineidad tradicional, y trata de mostrar que su virtud principal es la inteligencia; seducir implica para ella mostrarse rebelde a la seducción, o a las armas tradicionales de la seducción: la belleza, la disponibilidad, la sensualidad.

Las referencias a una infancia, sea recordada con nostalgia, sea vivamente denegada, recorren el relato, anticipando la visión de la niñez como zona sensible y seminal donde se encuentran las causas primeras que modelan la vida adulta, perspectiva que reaparecerá con una nueva inflexión en *El fin de la historia*. En la niñez residen lado a lado las raíces de los dos talentos que Irene reivindica, la capacidad de abstracción y la de invención, pilares de su yo ideal (HEKER, 2004a: 84). Este lado altamente especulativo que remitiría al viejo acervo de experiencias infantiles es una pauta esencial en la construcción del punto de vista del personaje femenino. Su capacidad de desdoblarse en una conciencia que actúa y otra que juzga y evalúa conforma un foco de segundo grado, casi teatral, dirigido por el sujeto sobre sí

² Liliana Heker (1943-) comienza a escribir a los dieciséis años. En 1960, a los diecisiete, ocupa el cargo de secretaria de redacción de la revista de Abelardo Castillo *El Grillo de papel* (1957-1960), y al año siguiente funda y dirige con el mismo Castillo *El Escarabajo de Oro* (1960-1974), mítica revista de la generación del 60. En 1976, Heker, Castillo y Sylvia Iparraguirre fundan *El Ornitorrinco* (1976-1985) que, como las precedentes, será una revista literaria de izquierda con una intención de resistencia frente al gobierno militar, sin ser una publicación política militante. En ella mantendrá en 1980 su conocida polémica con Cortázar sobre la cuestión del exilio y del compromiso de los escritores. Sus cuentos aparecieron en cinco volúmenes: *Los que vieron la zarza* (1966), *Acuario* (1972), *Un resplandor que se apagó en el mundo* (1977), *Las peras del mal* (1982), *La crueldad de la vida* (2001). También ha escrito un libro de ensayos, *Las hermanas de Shakespeare* (1999). La totalidad de los cuentos ha sido reunida en *Los bordes de lo real* (1991).

³ María Inés Lagos Pope señala que si bien la bibliografía de la Modern Language Association (MLA) sobre el *Bildungsroman* incluye casi 350 estudios publicados desde 1963, sólo menos de una docena de ellos se refieren a narraciones hispanoamericanas (LAGOS POPE, 2003).

mismo en un movimiento auto-ficcional, un centro a partir del cual se imagina potenciándose y expandiéndose como bajo el control de una autoridad protectora⁴. Por medio de esa postura reflexiva el personaje resiste primero a la virilidad del seductor, aunque por fin se conceda a sí misma un borrado de su intransigente conciencia crítica. De modo que si la educación sentimental no encuentra obstáculos, la iniciación sexual está en cambio narrada con ironía como un camino de espinas y de perfección. Largas horas de conversación se completan en la cama con aprendizajes arduos, sin exaltación y sin gloria, que Irene acata como una buena alumna, asombrada ante la dispersión de sus sensaciones:

Su cuerpo ya no existe, no hay más que partes inconexas y altamente imperfectas que se piensan, se erizan, pretenden moldearse y embellecerse con cada contacto. No debe descuidarse, tiene que ejercer un control permanente sobre cada partícula. Si se deja llevar va a perder el hilo y otra vez se le esfumará la posibilidad de la gran fuga. Entretanto actúa con corrección. Estoica blande, lame, succiona (HEKER, 2004a:84).

La sexualidad femenina comienza por enunciarse desde la imagen que el personaje posee de su cuerpo; cuando el hombre lo toca, el cuerpo se hace añicos, se fragmenta y estalla como un cristal. Mantenerlo unido, controlarlo, gozarlo como algo redondo e indestructible es el objetivo secreto de Irene, lo que delata sin duda en ella una infantil persistencia narcisista. Por lo tanto, pasar de una sexualidad deseada y fantaseada en el seno de un cuerpo entero (unívoco) a una sexualidad en acto requerirá una mediación que va a estar representada por el relato sobre los “planos de clivaje”. Con ese relato de tono científico que la muchacha, todavía estudiante de física, ofrece a Alfredo Etchart durante un encuentro amoroso como dándole una clave sobre sí misma, se enuncia analógicamente la fantasía de un cuerpo constituido por fragmentos sólidamente fundidos pero también por lugares de fractura, como peligrosas estrías en las que podría quebrarse:

Entonces ella habla de los cristales, del proceso lento y laborioso con que se elabora un cristal, de cómo los átomos desordenados y erráticos van buscando en el caos su lugar de mayor estabilidad y equilibrio hasta urdir una estructura destellante y perfecta. Por eso es casi imposible destruir un cristal, dice (...). Esta primera parte le sale a las mil maravillas. Sabe lo que debe hacer: no tocar, pero aceptar con discreción ser tocada, seguir explicando con minuciosa claridad, como si nada, que sin embargo hay zonas, planos, donde las uniones interatómicas no se consolidan, son débiles, y éstos son los pavorosos planos de clivaje, mientras yemas versadas acarician sus pezones por debajo de la blusa. Explicar todavía que es por esos planos que se puede quebrar el cristal, (...) y quizás [el hombre] hasta tenga la fortuna de sospechar estos ríos lentos que se han desatado en el cuerpo de ella, esta promesa de ebriedad que le sube desde las piernas y en cualquier momento estallará como un cántaro (HEKER, 2004a: 87-88).

Por medio de las “pavorosas” zonas o planos de clivaje la narración instala una construcción metafórica de sentido múltiple que toma a contrapelo el uso tradicional de la imagen del cristal referida a la sensibilidad, la belleza o el cuerpo femeninos, sin dejar de vehicular las cualidades contradictorias que se pueden predicar de ese material, resistencia y fragilidad, transparencia y opacidad⁵. La imagen metonímica de las partículas de cristal aparece por otra parte como síntesis de la tensión entre la frigidez y las fantasías sexuales que señalan el paso de la infancia (la adolescencia) a la adultez. Alineada con la condición neófita del personaje, la figura apunta literalmente al temor de disolución y a la percepción del

⁴ Es evidente que el objeto de la educación sentimental en *Zona de clivaje* dista de corresponder al modelo de la inocencia pervertida, y que las menciones a *Las relaciones peligrosas* (p. 58 entre otras) deben entenderse como citas irónicas; si Etchart puede en último extremo ser confundido con una suerte de Valmont porteño y menor, Irene Lauson no es hermana ni de las heroínas ingenuas ni de las perversas.

⁵ Notemos también que la protagonista de *El fin de la historia* se llama *Diana Glass*. [Mi subrayado]

peligro que acompañan la primera experiencia sexual, aunque sin anular un segundo motivo que permite leer las “zonas” también como referencias a la condición dividida de la protagonista, a una estrategia defensiva intrapsíquica que se expresa en sus desdoblamientos y en las imágenes de separación y de fragilidad que la acosan. La crítica ha dicho ya que la discontinuidad mental se presenta a menudo en la escritura de mujeres en relación con la experiencia emocional; el texto de Heker se acerca a esas hipótesis a través de la idea de la superficie laminada, escindida⁶.

En un sentido más abarcador la figura del clivaje, entendida como disociación o separación, formula una imagen metafórica de la sexualidad femenina, y señala aquí la totalidad de la aventura del aprendizaje, incluido su disolvente final, es decir, una experiencia donde el erotismo convoca espacios sensoriales recónditos, a los que se llega después de una paciente iniciación, espacios que son como vetas, o venas, o ríos, vibrantes líneas de fractura que atraviesan todos los repliegues del sujeto femenino.

Escenas de apertura. Más sobre cuerpo y sujeto. Tradiciones argentinas

Las formas de la enunciación narrativa en *Zona de clivaje* son complejas y se articulan sin contradicción; están definidas en función de esa lectura de sí misma que ofrece la protagonista tanto como de la imitación de un relato distanciado, propio de un(a) observador(a). Por eso la novela se escribe en una tercera persona con focalización invariablemente ligada a la interioridad del personaje, es decir emplea técnicas que diluyen la supuesta objetividad de la perspectiva; se trata de una tercera muy cercana al uso de una primera con momentos confesionales y otros de efecto más distanciado y teatral. Alternan monólogos, secciones en discurso directo, referido, indirecto libre, diálogos, conversaciones oídas por el personaje femenino, fragmentos de canciones y de poemas, y un breve uso de la narración en primera en las páginas de la “Coda”. Se puede hablar así de cierta diseminación de voces, contenidas sin embargo por el recurso homogeneizador de la tercera persona con enfoque interno. Los ejercicios de distanciamiento de la mirada a los que se entrega la protagonista están también destinados, como otras técnicas de repetición y duplicación, a facilitar el montaje de un punto de vista móvil, esencial a un relato que se acerca con ambigüedad al terreno autobiográfico. Los desdoblamientos de la conciencia del sujeto femenino, del punto de vista narrativo y de la focalización⁷, el doble fondo de una intriga donde a una amante adolescente sucede otra, semejante y diferente a la primera, actúan como cámaras especulares cuyo último reflejo remite al juego autoficcional⁸.

⁶ El psicoanálisis emplea esta noción con referencia al “yo” en el sentido de proceso de “división” o de “separación” que afecta la relación con la realidad, así como en la descripción de las psicosis (esquizofrenia), la histeria y el fetichismo (LAPLANCHE y PONTALIS, 1994: 67-70).

⁷ El ensamble de algunas secciones entre sí, encauzado por asociaciones y contrastes, tanto como la alternancia de voces y personas gramaticales hace pensar por momentos en técnicas impuestas por Rulfo o por Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*), pero el sistema de enlaces es mucho más libre y más variado en la novela de Heker. Es útil recordar por otra parte que el uso de las primeras personas sería más sistemático en las novelas de formación de protagonista masculino, como lo afirma María Inés Lagos Pope, quien ha insistido en que en el género del *Bildungsgroman* femenino en Hispanoamérica no hay un patrón o modelo único y que “las estrategias narrativas están inextricablemente unidas a las condiciones sociales y culturales del medio [...] en la mayoría de los casos las protagonistas son las niñas excepcionales que se apartan de la norma, las jóvenes rebeldes que carecen de modelos” (LAGOS POPE, 2003: 238). A esas características se sumaría el empleo de muy variados puntos de vista y de una multiplicidad de voces, como en el clásico de Rosario Castellanos *Balún Canán* (1957).

⁸ En diferentes momentos la autora juega con la resonancia de datos autobiográficos en la ficción: por ejemplo, Irene Lauson estudia física, pero abandona ante la desolación que le produce el montaje de un circuito electrónico, una experiencia de su biografía varias veces comentada por Heker; los 17 años de su personaje corresponden a la edad de su propia entrada en literatura; el barrio de la casa materna de Irene es el suyo propio,

Liliana Heker construye con este dispositivo un personaje en proceso de mutación desde la hora cero de su lugar de género hasta el momento en que es capaz de apoderarse de sus propios impulsos sexuales y de controlar la puesta en escena de los rituales de conquista erótica, ser la que ordena, la que elige, la que engaña, la que usa la autoridad de su palabra y la potencia y maestría de su cuerpo, en otras palabras, el sujeto activo de “la programación o la voluntad del deseo” (HEKER 2004a: 299). Esta cuestión central está escrita con un tono abiertamente irónico en la secuencia que cierra el ciclo del aprendizaje y con él la novela, en la que Irene, dejando definitivamente atrás la pasividad de la amante-niña y adueñándose de una voluntad dominante y autónoma decide traicionar y seducir por cuenta propia. Tal traición a su compromiso y al credo implícito de su relación con el maestro según el cual las conquistas son sólo las que él programa está presentada como un estadio último del proceso que sella el conocimiento de la sexualidad, pero también como una suerte de momento genésico en la historia del personaje, que a partir de allí habrá roto definitivamente con la infancia de la muchacha mineral y la “áurea zona de la irisada” adolescencia (HEKER 2004a: 308).

La aventura, durante la cual la muchacha pasa mentalmente revista a las largas sesiones amorosas de su pasado, significa una auténtica toma de poder femenino, asociada al delicioso halago de la posesión completa del cuerpo, designado ahora como la memoria o la síntesis del tiempo del aprendizaje y de la metamorfosis, a la manera de un archivo de las transmutaciones que se hubiera inscripto en una materia maleable. Si en el pensamiento del personaje éste sigue estando “organizado como un cristal”, esta vez la fragilidad y la dispersión de los cristales son invisibles y las cualidades que dominan son sólo positivas: el cuerpo es fuerte y sólido, el compañero ocasional lo ve como una unidad armónica dorándose al sol que “no sufría ni se desintegraba” (HEKER 2004a: 284). Por primera vez ella alcanza una conciencia completa “desde el espinazo hasta la piel” y es capaz de recordar la estela de sensaciones que le han sido reveladas antes, “la silenciosa vibración de otros dedos que hacen nacer estrellas en la piel de una mujer”, “el secreto de ciertos contactos que pueden despertar a un cuerpo hasta en sus rincones más oscuros” (HEKER 2004a: 300). La traición resulta así el estadio último del aprendizaje, un intercambio de posiciones respectivas entre maestro y discípula en que ésta se vuelve completamente dueña de sí⁹.

Dentro de la tradición argentina, la frecuente figura de la traición, que Liliana Heker ha comentado en alguna conferencia sobre literatura (HEKER, 2007), y que reaparece con mayor alcance en *El fin de la historia*, tiene su precedente más ilustre en *El juguete rabioso* de Arlt. Pero un paralelo estricto con ese ejemplo canónico sería abusivo, porque todo separa a los personajes, situaciones y significados de la traición de clase que se narra en un caso de la óptica de la traición amorosa como paso a la autodeterminación femenina adulta desarrollada en el otro (DA-RE y FERNÁNDEZ, 1991). En una lectura atenta a lo sociológico, Silvio Astier puede incluso ser visto como un paradigma de la inmadurez del argentino, de su insatisfacción y de su búsqueda siempre inconclusa de un lugar en el mundo (MATAMORO, 1990: 71-79), mientras que el personaje de Irene Lauson representa al contrario una encuesta

la dedicatoria de la novela menciona al compañero de la autora en términos que sugieren una experiencia similar a la de la protagonista (“Al hombre que, a fuerza de amor y de locura, instaló en mi mundo un luminoso caos, a Ernesto Imas, por el amor, la luz y la locura”, HEKER, 2004a: 83), etc.

⁹ Cristina Piña insiste con razón en que en *Zona de clivaje* la parodia “se convierte en la clave fundamental para desfondar los mitos masculinizantes que sofocan a la heroína”, y que el procedimiento “alcanza su momento más alto en el final, donde un antiheroico “levante” en una playita de la Costanera se convierte en la posibilidad, para Irene, de rescatarse en su dolor y su verdad” (PIÑA, 1993: 136-137). Según Piña, la misma Liliana Heker estaría por otro lado colocándose con esta obra en posición de traidora con respecto a parte de su producción anterior, “marcada por procedimientos vinculados con el universo discursivo masculino” (PIÑA, 1993: 137).

sobre un sujeto femenino que se consolida en controversia con los imaginarios masculinos y en disputa con el poder que otorga al hombre la sexualidad patriarcal. En ese sentido radicalmente diferente de la experiencia de los protagonistas reside toda la distancia previa a establecer entre el modelo arltiano y la escritura de género en *Zona de clivaje*. En cambio, podemos conjeturar que *Zona de clivaje* intenta dar desde el género femenino una respuesta irónica al modelo del predecesor, y que precisamente por eso la reminiscencia de ese modelo consagrado (de personaje masculino y autor varón) ocupa dentro de la obra el lugar de cualquier otra influencia lógicamente esperable a partir de la estela del *Bildungsroman* escrito por mujeres¹⁰.

La educación por la escritura. El libro espejo

Podríamos ahora ampliar la base de análisis para postular que *Zona de clivaje* narra en realidad dos procesos de aprendizaje, el amoroso y el de la escritura, a los que presenta imbricados. Erotismo y escritura son interdependientes, pero la segunda, que se alimenta de la experiencia erótica, la supera, porque afirma una palabra femenina liberadora que no es negociable y que se consigue después de un lento y arduo trabajo.

En la escena inicial de la novela, el encuentro con la nueva amante del maestro que inicia el ciclo de los desajustes y desobediencias de Irene coincide en la ficción con un dato significativo, la reparación de la máquina de escribir en la que ella construirá el relato de su experiencia. La diégesis hace así coincidir ostensiblemente la pauta que anuncia la repetición del ciclo erótico y por consiguiente la amenaza de muerte simbólica para la que ya ha cumplido su tiempo, con el anuncio de un renuevo diferente, la creación literaria. Varios episodios se dedican a comentar la decisión de Irene de escribir, el apoyo intermitente que recibe de su amante Etchart, las dificultades reales de la escritura, etc. Un nuevo guiño arltiano puede incluso verificarse en la escena de la reparación de la máquina, verdadero mediador caprichoso e iniciático, por un viejo charlatán cuyo cubículo atestado recuerda, tanto como su persona y la posición inicial del episodio en el texto, al zapatero remendón que había iniciado a Silvio Astier en sus lecturas. Escribir es para el personaje de Heker en primer término cumplir un rito de pasaje, ir de la infancia a la edad adulta, ser capaz de independizarse de la mirada de los otros (HEKER 2004a: 13). Pero pronto la escritura se volverá la clave de la experiencia femenina, un registro más fiable que la memoria, el verdadero terreno en el que se contradicen los deseos del hombre y se desbaratan las falsas complicidades.

El libro que se escribe en *Zona de clivaje* y al que se alude prolépticamente a cada paso (con los “escribiría [ella]” que pautan la narración) opera entonces como un espejo del proceso de construcción de un sujeto autónomo, un sujeto que después de rechazar todos los estereotipos con los que se construyen los roles genéricos (ver en particular las escenas con la madre y la enunciación irónica de los saberes domésticos de las mujeres) elige el aprendizaje de la soledad. La escritura aparece entonces como un placer entero, dador de identidad, y

¹⁰ Algunos pocos ejemplos del puente alusivo tendido entre ambos libros se encuentran en el episodio final de radical infidelidad a los lazos contraídos (lazos de amistad en Arlt, de amor y sexo en Heker), en ciertos espacios y escenarios, en cierta geografía de Buenos Aires por la que deambulan los personajes, y sobre todo, en la similitud de los fragmentos de vivaz expansión lírica, que en *Zona de clivaje* proyectan desde la voz narradora la efusión emotiva del personaje femenino, como por ejemplo el siguiente: “En la calle, abrazados bajo la lluvia, empapados hasta los huesos y casi aullando de tanta vida como llevaban, fueron todopoderosos y eternos y un aura de felicidad pareció que los protegía de todo mal, de toda vejez” (HEKER, 2004a: 158). O aun en otros donde resuenan el mismo léxico de la alegría y la tristeza desafortadas, la desesperanza, la selección ornamental de los momentos de la mañana o de los colores del atardecer (HEKER, 2004a: 205, 239, 254).

como una práctica irrenunciable: “Y casi tuvo piedad de la muchacha arrogante que aún no sabía que ya estaba cayendo en el pozo sin fondo de sus propias palabras. E ignoraba que un día ya no le iba a quedar otra posibilidad; que este desafío [de la escritura] iba a ser su única manera de vivir” (HEKER 2004a: 227-228).

El enigma de la traición política

El fin de la historia, la segunda y sin duda la más ambiciosa novela de Liliana Heker, merecería un análisis abarcador que la crítica no ha practicado aún y que no será posible tampoco dedicarle aquí. Me atrevo en consecuencia y por el momento, al comentario de los aspectos emparentados con los temas propuestos.

La ficción desarrolla una investigación privada sobre la traición política conducida por el personaje de Diana Glass, que quiere escribir la historia de su amistad con otra muchacha (Leonora Ordaz) e indagar en la personalidad de ésta hasta comprender lo que la ha llevado a traicionar los ideales de juventud de ambas. Los acontecimientos principales se sitúan en los años setenta, antes y después del golpe militar, pero la diégesis remonta hasta los cincuenta, fecha de la infancia de las protagonistas, y se prolonga hasta el momento de redacción del libro, en los noventa. La autora ha explicado el origen –también aquí– parcialmente autobiográfico del material y se ha extendido con gran claridad sobre las dificultades de redacción, que se refieren tanto a la organización narrativa como a la lentitud de la gestación, y sobre todo, a la espinosa problemática de la traición de ciertos militantes en el contexto de la lucha armada e ideológica contra los militares (HEKER: 1996).

Una vez más la encuesta sobre un personaje de mujer se ordena a partir de la observación de una conciencia femenina, pero ahora el esquema inicial se vuelve más complejo, porque la historia del personaje observado se mezcla constantemente con la historia de la redacción del libro de Diana, la observadora, que no es de todos modos el volumen que leemos, sino un texto fragmentario y casi imposible de lograr, que ella va escribiendo por pedacitos y para el que le falta, como para la figura de su amiga y protagonista, el elemento unificador. Por otra parte, al papel investigador de Diana se agrega el de un personaje de judía vienesa refugiada de la segunda guerra en Argentina, que la escucha y a veces la aconseja, y que representa otra mirada sobre la Historia y sobre la literatura que se hace con la Historia. La voz de Hertha Bechofen traduce un saber melancólico y es un refugio contra la incertidumbre de los tiempos porque está investida de la autoridad y la experiencia de los resistentes; cuando Diana decide abandonar la escritura es ella la que retoma el proyecto hasta completar los últimos datos sobre Leonora, y la que cierra la novela con un juicio final que responde literalmente a la pregunta con la que ésta se había abierto¹¹.

De los varios problemas ligados al género que el texto propone voy a retener primero la cuestión de la relación a la autoridad masculina dentro de un contexto de opresión política, cuestión que en la novela de Heker tiene un carácter particularmente perturbador, ya que la historia que se cuenta es la de una guerrillera que se adapta a todos los juegos de poder, y luego la cuestión de la autoridad de la escritura literaria puesta de frente a la Historia. Por cierto, la ficción no omite una serie de referencias a una época y a circunstancias y nombres precisos que el lector, aun aquél que conoce superficialmente ese período, no puede soslayar, ya que el asunto del lugar de las mujeres en las organizaciones guerrilleras, así como las

¹¹ Si bien las técnicas discursivas son las mismas que en *Zona de clivaje* (narración en terceras personas, pluralidad de voces, focalizaciones internas, discursos indirectos libres y pseudo-directos, etc. (ver antes el punto “b” de este artículo), el ensamble de planos temporales y la dispersión de episodios dentro del texto son aún más elaborados que en la primera novela.

características de la represión y de la vida social en los años del golpe militar del setenta y seis han sido muy difundidos y debatidos tanto por los cronistas, actores e historiadores del Proceso militar como por la literatura testimonial y la de imaginación.

Hoy son hechos establecidos que no necesitan aquí más comentario el ensañamiento de los torturadores, las bárbaras técnicas de castigo aplicadas a las mujeres, las vejaciones sexuales, la destrucción de los lazos madre-hijo por la eliminación o el secuestro de los recién nacidos, etc. *El fin de la historia* no elude estos datos, e incluso los trata con gran eficacia narrativa, como en las escenas de cautiverio o en las de guerra psicológica en las que se utiliza la voluntad de supervivencia de los prisioneros. Pero aunque la ficción pretende construir un retrato completo de un “tiempo apasionado que nos tocó vivir” (HEKER, 2004b:10) desde el punto de vista de una observadora que es una suerte de compañera de ruta de los militantes, su apuesta se aparta del realismo documental y se extiende a una tematización del poder de la escritura sobre los hechos.

Por un lado, se trata de comprender la trayectoria de una generación que al decir de la voz narradora lo había tenido todo, incluso los sueños más idealistas, y que terminó en la violencia y la autodestrucción. Por otro, se trata de articular una figura paradigmática que vehicule tanto esos sentidos contradictorios como un componente autobiográfico dentro de un cuestionamiento de fondo sobre el lugar de los (las) intelectuales en las luchas políticas y sobre la ambivalencia de ciertos mandos. Esa figura protagonista, la de una mujer capaz de resolución y de entrega a la acción tanto como de un pragmatismo acomodaticio y de un feroz amor a la vida que le permiten sobrevivir en todas las ocasiones, no puede ser de una sola pieza aunque resulte en definitiva negativa. El tópico de la traición, contradicción máxima del ideal heroico de los militantes que la novela no se priva tampoco de desmontar, es la clave de bóveda de la crítica a los errores de una generación y el desenlace lógico de la duplicidad de la figura femenina, una ganadora “hecha para beberse la vida hasta el fondo de la copa” (rasgo decisivo dos veces anotado, en la primera y la última páginas de la obra, ver HEKER 2004b: 11 y 286)¹².

El relato construye el personaje de la guerrillera por partes, como si se reconstruyera un rompecabezas, pero no elude dar una serie de precisiones sobre los parámetros de clase y cultura dentro de los cuales se mueven los sujetos femeninos. Son sumamente explícitos y verosímiles los datos que sitúan el origen social de ambas muchachas, las sutiles diferencias de clase y de nombre (un apellido judío en el caso de la escritora), la impronta católica arraigada en amplios sectores de la militancia clandestina, el conformismo de las familias tradicionales y los restos de un orgullo patriarcal un poco venido a menos, los lazos de parentesco entre algunas de esas familias de donde proceden los jóvenes cuadros de la guerrilla y ciertos miembros de las fuerzas armadas de la Nación. Leonora Ordaz, que lleva un nombre patricio y es la hija única de un político, se ha enfrentado a la autoridad desde muy joven, primero como precoz militante de las juventudes comunistas y después desde las filas de grupos armados clandestinos. Pero su mejor arma es su capacidad camaleónica de negociar con el enemigo. Estudiante (de física) y luego profesional competente, ideóloga inteligente y

¹² Evidentemente, la publicación del libro suscitó una serie de reprobaciones y debates precisamente por la audacia de hacer de una traidora el personaje principal, gesto considerado como nada “políticamente correcto” en la Argentina de los años noventa (HEKER, 1999). En otro plano, este texto brillante y atrevido introduce una cuña en las demasiado rápidas clasificaciones académicas que distinguen entre ficciones con punto de vista centrado en las víctimas y ficciones donde toman la palabra los verdugos, clasificaciones que sirvieron para identificar (también cronológicamente) dos grandes grupos de relatos ligados al Proceso militar (GARCÍA ROMEU, 2008).

enérgica, va apareciendo en el rastreo de Diana Glass como alguien que desde la niñez ha mostrado sus dotes para conducir y protagonizar.

Como en *Zona de clivaje*, el texto vuelve hasta las escenas de infancia a fin de identificar los aspectos conflictivos y las zonas oscuras del personaje como si éstos hubieran estado presentes en él desde siempre¹³. Esos episodios de infancia y adolescencia reconstruidos por el recuerdo contienen imágenes que parecen indelebles y que traducen la nostalgia que la observadora siente por su propia juventud, vista como un tiempo florido de amistad y compromiso, pero luego vienen zonas vacías, largos momentos sobre los que la memoria no puede trabajar porque los contactos se han vuelto escasos y no hay datos, espacios desazonados donde sólo cabe la especulación, que Diana confía a la escritura. En cambio, son los episodios del cautiverio los que se eligen para mostrar nuevamente al personaje enigmático en posesión de toda su capacidad de supervivencia. Capturada y prisionera en la Escuela de Mecánica de la Armada, torturada pero no vencida, Leonora comienza a colaborar con sus carceleros de manera cada vez más precisa, primero aceptando algunas tareas de selección de material impreso, de libros y revistas secuestrados, después cooperando en la entrega de claves de acción, en la elaboración de planes de inteligencia, en la creación de un “grupo de tareas” de recuperación de ex-guerrilleros, y por fin trasladándose a Europa para cumplir diversas misiones de publicidad ideológica a favor de los militares y marinos (las alusiones a las actividades de los Montoneros y a su complicidad con las ambiciones políticas del almirante Massera así como a otros episodios y actores de la represión en los mismos años son aquí transparentes). Por fin, libre y habiendo constituido una nueva familia, emigra del país.

Audacia, perspicacia ante el adversario, habilidad retórica, coraje, necesidad de acción, respeto de las jerarquías, ésas son las primeras condiciones que los militares de la ficción admiran en el personaje. Leonora ha ejercido funciones de mando dentro de las organizaciones guerrilleras y sabe hacerse obedecer, aun cuando deba inclinarse ante el que es más fuerte. Desde el principio, y pese al dolor físico y a las trampas que le tienden sus verdugos para ganarla a su causa, “sospecha que podrá manejar la situación” (HEKER 2004b: 55). Su capacidad persuasiva se ejerce con todos los que se le acercan en la prisión, cada uno según su medida, desde los guardias que la alimentan hasta los altos mandos que le encomendarán más tarde misiones de cada vez mayor responsabilidad, pasando por sus antiguos compañeros de militancia (con la sola excepción de una muchacha que la rechaza, figura emblemática de los que, a pesar de todo, no aceptaron retractarse, HEKER 2004b: 216-217). Uno de esos personajes está pensado en particular como detonador de la ambigüedad psicológica de la guerrillera. Es el militar apodado el Escualo, al que ella se aproxima muy paulatinamente con un discurso que apunta a desbaratar el odio en él y a volverla inofensiva ante sus ojos. El hombre está lejos de ser un soldado cualquiera: se trata de un militar convencido y aun fanático, que conoce a fondo la guerra clandestina y será responsable de muchas muertes. El relato de la complicidad que se instala poco a poco entre ambos y que los

¹³ La autora dice: “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 con la maestra de labores” (HEKER, 2006). En las últimas líneas alude a un episodio de humillación por una profesora y de adaptación posterior de Leonora que busca congraciarse con ella. (HEKER, 2004b: 98-102).

lleva por fin a ser amantes está recorrido por tonos irónicos que vehiculan la crítica acerba de Hecker al oportunismo político, a la falta de escrúpulos morales, a la manipulación emocional y sobre todo, al patrimonio de imágenes y conductas conformistas que de todos modos sustentan el imaginario del personaje femenino: la búsqueda de la felicidad en compañía de un hombre, las ingenuas actitudes compasivas hacia una supuesta psicología masculina, la piedad por la parte de sufrimiento que le ha tocado al torturador, la búsqueda de un ideal burgués de familia, la capacidad de borrar el pasado y las heridas, de ocultar todo lo que moralmente podría perturbar a quien ha elegido consentir.

Esa voluntaria ingenuidad de un sujeto femenino capaz de acudir a sueños pequeño burgueses y a imágenes altamente estereotipadas a fin de velarse la faz está representada con claridad en las escenas en las que Leonora decora su celda con estampas recortadas de las publicaciones que debe seleccionar para los servicios de Inteligencia. Las estampas son o se han vuelto triviales (tres niñas que danzan, una mujer exótica en una playa, un niño blanco y uno negro que se besan, la paloma de la paz de Picasso), pero han sido insertadas en publicaciones que hablan de la actualidad y de la violencia. Toda la voluntad de olvido del personaje, toda su volubilidad afectiva están ya en acción cuando ella desdeña el anverso de esas imágenes, es decir las páginas que hablan de los muertos y desaparecidos o del estado de guerra que cunde en el país, y les da a aquéllas una función puramente ornamental de la que puede discutir incluso con su guardián: “decorar su habitáculo indica un alto poder de recuperación” (HEKER 2004b:158), dice éste cerrando una conversación. El texto sugiere igualmente que el personaje ha vaciado de sentido su propio pasado de militante, por lo cual puede leer las imágenes (la paloma de la paz por ejemplo) despojándolas de toda referencia a la realidad y a la Historia e interpretándolas sólo con claves intimistas o sentimentales. En el momento de redactar para la Marina una Memoria sobre las estrategias de la acción armada clandestina, “una historia que fue su historia”, la prisionera es totalmente capaz de reproducir tácticas, de dibujar diagramas y hasta de dejar constancia del léxico y los tonos que ella ha empleado para adiestrar a los que estaban a su cargo, pero “le cuesta recordar por qué esos actos tenían un sentido para ella, la razón por la que se sentía limpia y generosa al realizarlos, el sueño tras el cual tanta gente de su edad, o mucho más joven, o mucho más vieja, había dejado sus ritos cotidianos para seguirlos” (HEKER 2004b:164).

El espectro de relaciones que la protagonista mantiene explícitamente con la autoridad masculina, si bien amplio y cambiante, puede entonces ser abarcado dentro de la idea de la negociación permanente, del acuerdo coyuntural, hábil y versátil con el otro, que reorganiza en cada ocasión el sentido que se quiere dar a la propia vida, a condición de mantener una buena parte de protagonismo en los hechos. Por eso Leonora prefiere al enfrentamiento las estrategias de manipulación, que incluyen el sexo y la seducción, y sobre todo, suponen una inquebrantable confianza en sí misma. Una escena traduce mejor que cualquier otra esa adhesión a una imagen interiorizada de autoridad, que está calcada sobre el modelo masculino y que es el puente hacia cualquier forma de poder y de connivencia con el poder. Es, hacia el fin del libro, el capítulo en que Leonora amonesta a un ex-combatiente sobre lo descuidado de su trabajo en la cárcel, trabajo que él debe realizar bajo su supervisión. Ambos están en posiciones asimétricas, él colabora con sus verdugos, ha delatado y “ablandado”, pero se detesta y los detesta por ello; ella está convencida de que los militares tienen una causa tan defendible como cualquier otra, de que creen en lo que hacen, y de que lo hacen lo mejor posible:

— [...] Pero al menos yo los odio. Y a veces también me odio.

— Qué hazaña. Te revolvés por dentro cada vez que los servís, y eso te debe hacer sentir heroico.

- No me siento heroico, me siento una rata.
- Pero igual los servís. Yo, en cambio, no los sirvo.
- Sos una jefa.
- Trato de tener mi autoridad. Y creo de verdad en lo que estoy haciendo. Me digo: esto tiene que ser así y así, y me esfuerzo por hacerlo de la mejor manera posible. Eso me hace sentir en paz conmigo misma.
- Sos lo que se llama una persona feliz.
- Soy feliz, sí; estoy viva. [...] (HEKER, 2004b: 244-245).

Los libros que no se escriben

Como en *Zona de clivaje*, en *El fin de la historia* el lector asiste al proceso de escritura de un libro y a una narración que incluye fragmentos de otra que está en gestación y que se le parece. Pero si en la primera novela ese libro es un doble del que el lector lee, y opera como un espejo de la autora (ficcional y real), en la segunda el libro por escribirse se menciona sobre todo como proyecto y se cita de a retazos. Es la dificultad de escribir tal libro, las dudas de la escritora ficticia y su tarea casi imposible lo que se expone y analiza en su lugar. La lucha con el material, que forma un contracanto a la acción, representa evidentemente una mirada metaliteraria sobre la novela misma, y reproduce los gestos que la autora (real) ha comentado con respecto a sus propias dificultades para ordenar los materiales previos y enfrentar el tema (HEKER, 1996). A diferencia siempre del primer libro, la escritura no aparece sin embargo como el registro de una experiencia que hay que salvaguardar, sino como único medio de llegar al fin (la verdad) de una historia (personal y social). La búsqueda de la verdad cristalizaría así en el prisma de una escritura que se describe como un auténtico trabajo de composición.

Como lo sugeríamos más arriba, la novela aborda justamente dos encuestas. Una, la investigación sobre una generación y su tiempo, contiene los momentos más evocadores y los únicos tonos líricos del texto. Liliana Heker (y su alter ego ficticio Diana Glass) vuelve a imprimir allí la huella de las canciones, lecturas, hábitos barriales, estudiantiles y sociales de las décadas del cincuenta y del sesenta; en busca de las causas primeras de una determinada cultura política rastrea los orígenes de las alegrías juveniles y de los fervores ideológicos en los repliegues de una época abierta a la esperanza. Los elementos autobiográficos impregnan claramente esas evocaciones¹⁴.

La segunda encuesta, más áspera, concierne la personalidad del traidor (de la traidora), y si bien no está exenta tampoco de reminiscencias personales, se puede conjeturar que es la que más se apoya en documentos escritos y testimonios orales (HEKER, 1996), así como, paradójicamente, la que permite el más amplio juego imaginativo. Este entrelazado de géneros, textos y subtextos preside la relación entre la ficción principal, el libro que se va escribiendo en abismo, y la cuestión más general de la autoridad de lo escrito, que ahora se enuncia también en términos de verdad histórica. Al final de la aventura, cuando por fin ha reencontrado en la memoria la tan anhelada escena inicial que debe operar como un hilo en el laberinto y permitirle construir su libro, Diana Glass renuncia a éste. Según la ficción, renuncia a escribir una novela “que era el homenaje a una generación, a los muertos de una generación que [...] creyó tocar el socialismo con las manos” (HEKER 2004b: 276), porque ha comprendido que el verdadero rostro de la heroína a la que pensaba como un cristal es en

¹⁴ También los confirman las palabras de la autora: “[E]n mil novecientos ochenta y ocho [declaré:] voy a escribir una novela sobre el tiempo apasionado que nos tocó vivir a los que nacimos en los años cuarenta y sobre una militante que traicionó” (HEKER, 1996).

cambio un rostro opaco, la cara de una traidora¹⁵. La obra proyectada será entonces escrita por otro personaje, alguien que ha sido testigo de tiempos aun más aciagos, la refugiada judío-europea que está preparada para asumir la carga tremenda y también el cariz literario de un personaje como Leonora.

La novela futura coincide sin embargo, al menos parcialmente, con la que leemos (por ejemplo, las primeras personas narradoras que en algunos momentos representan a Diana, en otros corresponden a Hertha). De este modo se relaciona implícitamente la guerra interna argentina con los horrores de la segunda guerra mundial, y sobre todo, se proyecta alusivamente *El fin de la historia* junto a la literatura que se ha ocupado del problema del mal, de la exterminación y de las ambivalencias morales de las épocas de crisis. Pero el recurso permite también desdibujar, sin por lo tanto desmentirlo, el gesto autobiográfico que la escritura de la novela comporta, así como elegir para ésta un lugar que la separa del documento. El material, parece decir Heker, no debe leerse como una reconstitución sino como una ficción, la literatura puede asomarse a la complejidad de la vida y dar entidad a un sujeto, afirmar el punto de vista de una voz femenina y recabar autoridad, pero no puede, en definitiva, plantearse como un discurso destinado a enunciar *toda* la verdad de la Historia.

Sin embargo, si consideramos las dos novelas como relatos en donde se cuenta una formación y las reordenamos en torno a la idea del libro-espejo, el lugar que ocupa la segunda obra se precisa todavía más. En este caso, la decisión de la escritora ficticia de no escribir la historia de Leonora debe comprenderse de otra manera, desplazando la razón aducida por ella misma, e interpretarse como una consecuencia de su investigación que está más en relación con su propia imagen que con la de la traidora. En efecto, desde esa escena originaria y recurrente en la que Diana Glass espera a su amiga y oscila entre des-conocerla y reconocerla, *El fin de la historia* no cesa de comentar el problema de la auto-identificación del sujeto y de proponer a su personaje de escritora en ciernes un recorrido destinado a dejar atrás etapas, formas confusas de ella misma, escenas del pasado. A través de la figura de esa silueta femenina precisa/imprecisa y del tópico del reconocimiento se está indicando que el trabajo de la observadora se cumple esencialmente como una travesía de su tiempo personal y que ésta apunta a una construcción de su propia imagen diferente de la de la muchacha perdida. El proceso previsto se completa por fin, y si el libro proyectado no se escribe es porque ya no es necesario: el sujeto de la escritura ha logrado *filtrar* el pasado, catalizar los elementos, separar su propia imagen del perfil borroso, ambiguo y plural de las escenas juveniles. La traidora es ahora sin duda otra (la otra); el libro que la concierne es la novela del pasado que podría escribir otro personaje (Hertha), mientras que Diana Glass se atenderá sólo a poner punto final al relato del presente, es decir, a narrar la búsqueda ardiente de una escritura.

Por esas mismas razones la autoridad de lo escrito releva de fuentes semejantes pero no idénticas en ambas novelas. En *Zona de clivaje* el libro a venir, ficcionalizado como laboratorio de un sujeto nuevo y autónomo, detenta la autoridad de un registro de estados del “yo”, de sus sucesivas separaciones o clivajes y de sus reconstituciones. En *El fin de la historia* en cambio, la cuestión recibe una respuesta doble. La autoridad explícita atribuida al libro (al relato) depende ciertamente de su relación a la verdad (verdad amarga de la Historia y verdad iridiscente del sujeto), pero la escritura también está presentada como una elección conflictiva a la que se puede renunciar una vez que se conocen las líneas del rostro buscado.

¹⁵ Esta lógica causal invierte en realidad el proceso de escritura de *El fin ...* tal como Heker lo ha descrito: “Fue así que, un buen día, tuve completa la crónica de los hechos que hacían a mi protagonista; sin fisuras, el segmento de vida que quería contar y que es hoy el eje central de la novela. Pero seguía sin encontrar esa novela” (HEKER, 1996).

Y es en última instancia en el libre arbitrio de esa decisión autoral que Liliana Heker hace residir la ética secreta del oficio de escritora.

BIBLIOGRAFÍA

- DA-RE, María Viviana y FERNÁNDEZ, Gabriela (1991). “Zona de clivaje: la necesidad de la traición”, en Roland Spiller (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Fankfurt am Main, Vervuert, p. 229-238.
- GARCÍA ROMEU, José (2008), « Dictature, témoignage, histoire: paroles de victimes et de bourreaux dans les littératures argentine et chilienne (1983-2002) », *Récits et genres historiques, Cahiers de Narratologie*, n°15, <http://revel.unice.fr/cnarra/index.html?id=796>
- HEKER, Liliana (1996), « La trama secreta », en *Clarín*, « Cultura y Nación », 8 de agosto. Reproducido en: http://www.literatura.org/Heker/Heker_sobre_fin.html
- (1999). “Mujeres sin coartadas”, entrevista de Mónica Sifrim con Liliana Heker, *Clarín*, 18 de abril.
- [1987] (2004a), *Zona de clivaje*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- [1996] (2004b), *El fin de la historia*, Buenos Aires, Suma de Letras Argentina.
- (2006), “Las incorrecciones de la señora Heker”, entrevista con Liliana Viola, *Página 12*, 15 de diciembre.
- (2007), « La literatura argentina, un amplio catálogo de traiciones », *Página 12*, 28 de junio. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-6782-2007-0628.html>
- LAGOS POPE, María Inés (2003), “Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica: desde *Ifigenia* (1924) hasta *Hagiografía de Narcisa la Bella* (1985)” en Sara Castro Klaren (ed.), *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas / Latin American women's narrative: practices and theoretical perspectives*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, p. 237-257.
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, Jean-Bertrand (1994), *Vocabulaire de la Psychanalyse*, Paris, PUF.
- LESSING, Doris (1998), *La marche dans l'ombre*, Paris, Albin Michel.
- MATAMORO, Blas (1990), “Güiraldes, Arlt y la novela educativa”, en *Lecturas Americanas (1974-1989)*, Madrid, ICI, Ediciones de Cultura Hispánica, p. 71-79.
- PIÑA, Cristina (1993), « La narrativa argentina de los años setenta y ochenta », *La cultura argentina de la dictadura a la democracia, Cuadernos Hispanoamericanos*, número especial 517-519, julio-septiembre, p. 121- 138.
- Pour citer cet article: Orecchia-Havas, Teresa (2011), “Sujeto, género y escritura en dos novelas de Liliana Heker: *Zona de clivaje* (1987) y *El fin de la historia* (1996)”, *Lectures du genre n° 12 : Literatura y migración en América latina*, p. 1-13