



Hipertexto 10
Verano 2009
pp. 63-73

**El tratamiento metatextual del desamor en tres relatos de
La crueldad de la vida, de Liliana Heker**

Lola Colomina-Garrigós
College of Charleston

[Hipertexto](#)

La reflexión sobre los mecanismos discursivos constituyentes del proceso de creación textual constituye uno de los elementos más representativos dentro de la narrativa de Liliana Heker. En la que probablemente sea la obra cumbre de su producción literaria, *El fin de la historia* (1996), Heker procede a plantear la parcialidad inherente a todo proceso textual a partir de una serie de estrategias discursivas marcadas por su carácter metatextual o metaficcional y que desembocan, tal y como anticipa el título de la obra, en la problematización de las diferentes acepciones del término *historia*. A partir de éste y de otros planteamientos, la novela puede interpretarse como un intento de relativización epistemológica que busca cuestionar la posibilidad de acceder a un conocimiento total de los hechos del pasado,¹ lo que conllevaría a su vez un replanteamiento del carácter unívoco y de *verdad* que tradicionalmente se le ha otorgado al texto histórico. Esta problematización de los conceptos de *historia* y *verdad* correría, además, paralela a un cuestionamiento del concepto de *poder* o *autoridad discursiva*² puesto que en la novela se problematiza la autoridad de todo aquel discurso

¹ Como observa Rosalía Cornejo-Parriego, el proceso de codificación y contextualización de los hechos históricos 'no sólo conduce a una representación fragmentaria, sino también "culpable" e interesada donde la noción de exclusión funciona como criterio determinante y sirve a los intereses del poder' (13).

² Entendemos por *autoridad discursiva* el grado en que una novela legitima o subvierte su propia autoridad dependiendo del grado de poder ejercido por el narrador y del grado en que legitime o problematice el carácter unívoco de su discurso, es decir, el grado en que cuestione y subvierta la acumulación de poder de la voz autorial, que frecuentemente viene dada por una sola voz narrativa, por un solo discurso.

que intente imponer su *historia* y su *verdad*. El resultado es un metarrelato polifónico que acaba cuestionando y, hasta cierto punto desautorizando, no sólo los diferentes relatos y versiones que lo componen sino el mismo metarrelato que es la novela al revelar, al final de la misma, que el narrador que se suponía omnisciente heterodiegético, ausente de la historia que cuenta y, en teoría, más imparcial, es un narrador homodiegético, un personaje dentro de la historia. Esta revelación al ‘fin de la historia’ sobre la naturaleza del narrador principal conlleva para el lector un replanteamiento de la identidad del sujeto de la enunciación³ y, consecuentemente, de la información proporcionada por este sujeto susceptible de ser considerado indigno de confianza lo que supone, en cualquier caso, una reformulación y reconfiguración del enunciado y de los significados extraídos por el lector. El elemento metatextual, la manera en que un texto dado reflexiona y reconoce el grado de poder discursivo desplegado por él mismo y las implicaciones interpretativas que se desprenden de dicho elemento, constituye, en mi opinión, uno de los rasgos más sobresalientes de la narrativa de Liliana Heker y sirve, además, como uno de los criterios más sólidos a la hora de trazar una línea evolutiva en la trayectoria literaria de la autora por cuanto que examina conceptos esenciales como los de autoridad, representación y representabilidad. El siguiente artículo se propone así analizar en qué manera y grado Heker retoma cuestiones metatextuales y cómo afectan el proceso interpretativo del mundo ficticio por parte del lector y, en última instancia, el grado de poder discursivo desplegado en varios relatos de la reciente colección *La crueldad de la vida* (2001).

Varios críticos han observado ya cierta continuidad en cuanto a viejas temáticas entre la cuentística anterior de la autora y la colección de relatos que aquí nos ocupa que, si bien anteriormente aparecían de manera tangencial, ahora ocuparán un lugar protagónico, donde prevalece una preocupación por ciertas problemáticas del mundo adulto entre las que destacan la represión -social o autoimpuesta- de ciertos traumas, rupturas y abandonos; y la incomunicación y alienación, producto a su vez bien de dicha represión, bien de circunstancias externas y/o de una incapacidad de autorrealización. También se observa cierta continuidad con respecto a las estrategias narrativas empleadas por la autora a lo largo de su cuentística que, si bien en el caso de algunos de los relatos escritos y ambientados en el Proceso argentino,⁴ se traducían en un discurso autobiográfico “que intenta resistir los abusos del poder” a través del “traslado metafórico del proyecto nacional a la esfera privada y (de) la toma de conciencia del conflicto desde sus raíces, (que) constituye un avance hacia un objetivo: la

³ Empleamos la acepción de *enunciación* como ‘acto de producción de un enunciado, el proceso complejo que lo engendra o, dicho de otra manera, el acto individual de utilización de la lengua, opuesto al *enunciado*, producto de esta enunciación. Por tanto, en líneas generales, el análisis de la enunciación consistirá en el estudio de las huellas del sujeto enunciador en el enunciado’ (Otaola 1988: 97).

⁴ Un ejemplo de ello sería el cuento “Los primeros principios o arte poética,” incluido en la colección *Las peras del mal*, de 1982.

posibilidad de liberarse” (Corpa-Vargas 418-19), ahora van a proceder a desestabilizar la estructuras de poder, no tanto a nivel de la historia política de que eran metáfora en colecciones anteriores sino del texto mismo como creación lingüística producto de la configuración de una serie de circunstancias y procesos psicológicos por parte del autor. Parece haber, en este sentido, ciertos patrones con respecto al tratamiento literario de las temáticas abordadas dentro de la presente colección *La crueldad de la vida* y que, al menos en varios de los cuentos, vienen problematizadas a partir de una serie de estrategias narrativas basadas en un sistema de desdoblamiento, tanto al nivel de la historia como al nivel discursivo. Esta correlación entre los procesos de desdoblamiento psicológicos sufridos por los personajes y una serie de desdoblamiento discursivos formará el enfoque analítico de los cuentos “Maniobras contra el sueño,” “Contestador,” y “La única vez.”

“Maniobras contra el sueño” es la historia de un viaje espaciotemporal que comienza durante una travesía en coche donde la protagonista, Eloísa, es desvelada por las constantes intervenciones del conductor por lo que se siente forzada a posponer su siesta y a improvisar un diálogo que mantenga despierto a su interlocutor. Si bien en un principio la protagonista recurre a temas de su contexto más inmediato, como el carácter de sus tres hijos o la inminente boda de su hija, pronto se ve impulsada a improvisar una historia inventada que le permita desarrollarla en múltiples direcciones y así prolongar su diálogo. Todo comienza con un comentario sobre la lluvia por parte del conductor, comentario que da pie a que Eloísa recuerde que “una vez escribí una composición sobre la lluvia” (31). Dicho comentario supone el punto de partida a una serie de reflexiones de carácter metatextual pues no sólo versan sobre el contenido de dicha composición, que escribió cuando joven, sino también sobre la manera en la que está recuperando y reproduciendo dicha historia. En cuanto a la historia propiamente dicha, Eloísa recuerda que su maestra había considerado la historia como incoherente y que así se lo había escrito en su composición. Este recuerdo sobre el desaprovecho de su profesora y de la que parece deducirse que implicó una autocensura creativa por parte de la protagonista se proyecta en la actual conversación al bloquear su flujo discursivo -poco antes se dice incluso que “le costaba retomar el hilo” de la conversación- hasta el punto de llevarla a un estado de ansiedad e incluso pánico. Este momento de bloqueo mental lleva a Eloísa a proseguir con una historia aparentemente inventada, la historia de su encuentro accidental con la que parecía ser una pordiosera -aunque iba bien vestida pero sucia. De la pordiosera dice que “Era como si un buen día, así como andaba vestida, hubiese cerrado la puerta de su casa con todo lo que había adentro: el marido, las fuentecitas de plata, esas reuniones de imbéciles, todo lo que odiaba, ¿se da cuenta? Al chico no, ahí tiene, ahí se da cuenta de que al chico en realidad no lo odiaba” (35-6). Tal y como observa el conductor, esta alusión al chico no había tenido lugar hasta ahora, y aunque Eloísa responde fastidiada que ya lo había mencionado, pronto nos damos cuenta de que dicha mención parece haber sido omitida

anteriormente cuando el personaje comenta que ella, su marido y “mi...” (35) habían presenciado la escena de la pordiosera en Buenos Aires. Esta *cuasi* referencia al chico sugiere que quizás la protagonista esté mezclando historias, la historia de la pordiosera y la suya propia, algo que se confirma a continuación cuando la protagonista comienza a comparar la situación de ambas: “hay que cargar con una criatura cuando una está cansada y tiene calor para saber lo que es. Y eso que yo iba sentada, no como la mujer; sentada lo más cómoda en el auto. Pero igual sentía el peso sobre las piernas, y la pollera pegoteada, y encima mi beba que lloraba como si la estuvieran...” (36). En este punto del relato ya es evidente el giro gradual hacia lo autobiográfico que ha tomado la historia de Eloísa y, de nuevo, la frase inconclusa parece sugerir la autocensura que parece venir determinada por la represión de un pasado que ya se anticipa como innombrable para el personaje. Eloísa prosigue su relato de la pordiosera pero continúa enlazando ambas historias y ambas identidades al tomar la posición de una narradora que conoce y comparte los sentimientos de su protagonista. La narración parece adoptar en este punto el estilo indirecto libre⁵ pues la protagonista continúa narrando los sucesos en tercera persona pero lo hace desde una posición internalizada, lo que sugiere un desdoblamiento de identidad:

La mujer no hacía ningún gesto, seguía ahí parada con su aire de abandono, pero yo adiviné en seguida que estaba enfurecida. Quería tirar al chico, arrojarlo contra algo, pero no porque lo odiara. Quería tirarlo porque le pesaba mucho y hacía calor, ¿se da cuenta? No se puede soportar ese calor, y el peso, y el terror de que se pongan a llorar en cualquier momento. (38)

Ante la pregunta del conductor sobre qué pasó a continuación, Eloísa le responde asumiendo la posición de su personaje o quizás reconciliando el desdoblamiento de identidad que había tenido lugar y que ahora tiene como único sujeto a Eloísa. La protagonista reflexiona sobre la que ya es su propia historia, la dificultad y la frustración propias de adoptar unos papeles impuestos por la sociedad, los de esposa y madre, que sin embargo no la realizan como mujer. Estas reflexiones acaban por revelar el sentimiento de inadecuación sufrido por el personaje años atrás en su papel de esposa y

⁵ Narración en tercera persona pero donde se tiene acceso directo a los pensamientos de los distintos personajes. Gérard Genette lo define como el estilo donde “the narrator takes on the speech of the character or, if one prefers, the character speaks through the voice of the narrator, and the two instances are then ‘merged’” (174). Este estilo sería un intermedio -entre el estilo directo y el indirecto- en relación con lo que Genette denomina la *distancia narrativa* y que alude al grado de mimesis con que el narrador reproduce el discurso de los personajes de una obra (171). Este concepto está relacionado con la autoridad discursiva pues a mayor control discursivo ejercido por el narrador, mayor *distancia narrativa* y, por lo tanto, mayor autoridad. Se trata, pues, de un estilo similar al monólogo interior pero conducido a través de la tercera persona, donde los pensamientos del personaje pasan por el filtro del narrador, con lo que existiría un mayor control por parte de este narrador que en el caso del monólogo interior.

madre, donde ni su familia ni su *status* acomodado le reportan la felicidad que ansía. Dichas reflexiones provocan el que Eloísa saque a la luz la historia que ha estado tratando de esconder:

Pero un buen día, no sé, algo se suelta. La beba que no para de llorar, o el calor, no sé, una no puede acordarse bien de todas las cosas si después no la dejan hablar de eso, ¿no le parece? Que no, insistían con que no, que ellos sabían lo que había que decir, que yo igual estaba enferma y no era aconsejable que hablase... Armaron toda una historia, un accidente o algo así, creo, pero no sé si fue lo mejor. Si yo lo único que quería, lo único que necesitaba decirles era que no la odiaba, cómo la iba a odiar, la quería con toda mi alma, ¿usted por lo menos me entiende? Simplemente la estrellé contra el suelo porque lloraba y lloraba y me pesaba tanto, usted no puede imaginarse, me pesaba más que lo que mi cuerpo podía resistir. (39)

La confesión del secreto que por tanto tiempo ha mantenido silenciado revela, por una parte, la gravedad de su sentimiento de inadecuación, desembocante en la muerte accidental de su bebé; por otra, revela la imposición sobre Eloísa de otro rol desde el exterior, el de mujer enferma que debe silenciar dicha experiencia traumática y, por lo mismo, su inadecuación. La represión y silenciamiento de que es víctima por parte de su núcleo familiar y social inmediato revela el grado de supeditación femenina a una cultura típicamente patriarcal que no permite que la mujer rebase los parámetros que delimitan su rol y que, cuando estos parámetros son cuestionados o rebasados, con la subsiguiente amenaza que esto supone para el *status quo* patriarcal, no duda en asignarle calificativos como el de 'enferma' o 'loca.' Según Phyllis Chesler: "madness, whether it appears in women or in men, is either the acting out of the devalued female role or the total or partial rejection of one's sex-role stereotype" (56). En este sentido, la categorización de Eloísa como enferma adquiere connotaciones de locura en cuanto que dicha denominación ayuda a descargar políticamente al sujeto y a neutralizar su voz y autoridad. La revelación del secreto y, por tanto, la articulación del trauma por parte de la protagonista, constituye así un enfrentamiento con el sistema patriarcal y un rechazo del rol impuesto sobre el personaje. Eloísa recupera así, al menos en cierto grado, su capacidad de autodeterminación y podría deducirse que también parte de su propia identidad. Dicha autodeterminación se ve nuevamente en el acto que cierra el relato cuando, tras su confesión, la protagonista le pide al chófer que pare y a continuación sale del coche y se queda parada bajo la lluvia en una banquina. En este momento, la voz internalizada recuerda que se dejó la valija en el coche pero que era mejor así porque "era demasiado pesada para ella" (40). A juzgar por esta reacción final, podríamos interpretar la conclusión del relato como indicio de que el personaje consigue abandonar el núcleo familiar que la aprisiona aunque, por otra parte, parezca que el personaje no consigue resolver su condición alienada a juzgar por el modo en que el conductor abandona a su pasajera y que sugiere un nuevo rechazo social.

En “Maniobras contra el sueño” se produce, pues, una proyección de la identidad del personaje en el sujeto protagonista de su historia que en un primer momento parece fabular para distanciarse de lo sucedido y del trauma psicológico. Este desdoblamiento de identidad a su vez viene respaldado por un desdoblamiento del discurso, por el carácter metatextual del relato, donde la protagonista reflexiona constantemente sobre la naturaleza y contenido de la historia que está relatando mientras que elementos de su subconsciente van infiltrándose en dicho relato hasta el punto que el lector deja de saber cuál es la línea que separa la realidad de la ficción dentro del mundo ficcionalizado. El texto revela así su carácter metaficcional al plantear la dificultad de (re)construir un relato susceptible de ser infiltrado por elementos pertenecientes a la memoria de su autor y que, en este caso, han estado reprimidos por una censura de carácter externo (familiar y social) e interno (provocado por una experiencia traumática). La confusión y mezcla de las historias reproduciría de esta manera la confusión mental del personaje proveniente de una necesidad de desvincularse del evento traumático. El personaje censura su discurso en determinados momentos para evitar la conexión entre las historias pero esas omisiones textuales delatan esas inconsistencias y, en última instancia, el secreto que la protagonista quería proteger. Es así como el texto revela no sólo la conexión entre los planos discursivo y temático sino el papel determinante del elemento metatextual a la hora de obtener la significación última del relato.

De manera similar a “Maniobras contra el sueño,” en “La única vez” se repite la temática del desamor y de una necesidad de ruptura surgida nuevamente por una inadecuación conyugal. El personaje protagonista, en este caso el hombre, también se enfrenta a una situación de inadecuación en su rol de cónyuge y padre pero, en vez de regresar a una memoria marginada, aquí nos encontramos con una situación hipotética, la del relato de una ruptura fantaseada. El protagonista está soñando con el momento en que le anuncie a su detestada mujer, Olivia, el momento de su separación, un momento que no termina de llegar por el pánico que le provocan las reacciones de su esposa y sus críticas constantes a su supuesta irresponsabilidad para con su familia. En su sueño, el protagonista se remonta a la semana anterior tras su último intento fallido de separación: le anuncia a su mujer que un amigo suyo le ha dejado su casa por seis meses a lo que Olivia responde amenazante que ella y su hija también ocuparán la casa. El protagonista no consigue llevar adelante su plan y reformula su proposición de habitar solo la casa de su amigo durante unos días bajo el pretexto de dejarla en condiciones para su familia. Según el narrador, el sueño se interrumpe diez minutos antes de que Olivia y la niña irruman en la casa donde por dos días nuestro protagonista ha sido feliz. Tras la llegada de la familia, comienza una discusión que sorprendentemente desemboca en la rebelión final del personaje y en la articulación de su decisión de separarse donde, a pesar de la negativa de Olivia a concederle la separación, consigue echarla de la casa. Pero en este primer momento de

alivio se relata cómo todo era un sueño y el protagonista se despierta ante el sonido del timbre de la puerta que anticipa la verdadera llegada de Olivia. La firmeza de carácter y el poder de autodeterminación que impulsan la articulación de ruptura por parte del protagonista resultan formar parte del plano subconsciente. En el plano real, sin embargo, el final del relato despeja las dudas con respecto a qué es ficción y qué realidad, sugiriendo que el personaje no va a tener la fuerza interior para articular esa necesidad de ruptura y, por tanto, hacerla realidad. Esto es lo que se deduce de la línea que cierra la historia, donde se dice que “Sin esperanzas, camina hacia la puerta.” (116), así como del mismo título que, irónicamente, anticipa al lector este engaño temático al introducir la idea de que ‘la única vez’ que se produce la ruptura conyugal ocurre durante el sueño. Hay, pues, un desdoblamiento de identidad que tiene lugar en el plano onírico donde se da un intento de superación de una realidad a través de la proyección de un carácter de autodeterminación pero que no llega a producirse o reproducirse en el plano real.

Si en “Maniobras” lo que parecía ser ficción es realidad, aquí estamos ante el fenómeno contrario, lo que parecía realidad resulta ser ficción, parte del sueño del protagonista. El relato ‘engaña’ al lector en este sentido al introducir el elemento del sueño para hacerle creer que existe una línea clara entre el plano real y el onírico y que verdaderamente se produce esa articulación de ruptura por parte del protagonista. La intercalación de los planos consciente y subconsciente, y la inclusión de un doble plano onírico - pues nos encontramos con que el protagonista sueña que está despierto y que reflexiona sobre sus sueños: “Un portazo en la cocina lo saca del estupor. Recuerda el sueño; su impotencia en el sueño al ver cómo ella se instalaba en la casa. Sabe lo que habría dado en el sueño por cambiar la dirección de los hechos” (108)- además de crear suspense, otorgan al relato un carácter autorreflexivo y, en cierto grado, metaficcional que ayuda a mostrar los distintos niveles en que se proyectan los procesos psicológicos que experimenta el personaje. Es en este sentido que la estrategia discursiva de yuxtaponer distintos planos y el elemento metatextual que se desprende de dicha estrategia ayuda a plantear e interpretar la temática del texto.

Al contrario que “La única vez,” “Contestador” es la historia del intento frustrado de una reconciliación, de unos mensajes telefónicos perdidos procedentes de una tal Amanda, que llegan accidentalmente al contestador de la pareja protagonista. En el primer mensaje, Amanda, tras varios meses de ruptura con su ex pareja, Nico, le pide reiniciar el contacto y la relación. Los protagonistas, al recibir el mensaje perdido de reconciliación y pensando que “el amor es un estado excelso e infrecuente, no podíamos dejar que estos dos se desencontraran” (71), deciden desconectar el contestador y quedarse en casa todo el fin de semana en espera de solucionar el error. Para su desespero, Amanda no llama durante ese período de tiempo aunque sí días después pero sin que los protagonistas hayan podido establecer comunicación con ella. Tras escuchar el quinto mensaje,

“desolador y vengativo,” los protagonistas deciden tomar parte activa en la situación al intentar calcular el número correcto y dejar mensajes imitando la voz de Amanda y reproduciendo sus palabras en el caso de aquellos números donde respondiera otro contestador. Sin embargo, todo resulta en vano y cuando finalmente llegan a comprender que es inútil seguir buscando a Nico, reciben el mensaje de otra mujer imitando la voz de la protagonista que a su vez imitaba a Amanda. El relato concluye con la reflexión desesperada de los personajes sobre el infinito potencial de reproducción de un discurso ya reproducido por ellos mismos:

Era la imitación de mi propia voz imitándola. Dios, alguien a quien yo había llamado (y cuántos vendrían detrás) iniciaba el infructuoso trabajo de unir a Amanda y Nico. Algo irreparable está desencadenado. Ahora, el acto de escuchar los mensajes del contestador da miedo: ¿con cuál etapa del odio de Amanda nos vamos a encontrar? Ya no hay paz para nosotros. (74)

Dicha reflexión contrasta en gran manera con la percepción que la pareja protagonista nos ofrece de la función del contestador al principio del relato, donde consideran que se trata de un artefacto con la cualidad de “anticipa(r) con bastante aproximación qué vamos a encontrar cuando por fin nos atiende un humano” (70). Según esta reflexión, el personaje está proponiendo un alto grado de correspondencia entre el individuo y su representación, cuestión que se va volviendo más compleja conforme avanza la trama pues, como vimos antes, el error numérico de Amanda provoca la pérdida del mensaje lo que conduce a la múltiple pero vana reproducción de un discurso ajeno que va progresivamente distanciándose del original. Es en este sentido que el relato reproduce a través de la historia el desdoblamiento discursivo que lleva a cabo el contestador convirtiéndose en pura metáfora de dicho artefacto. Héctor Cavallari y Graciela García ya han observado la manera en que el cuento mismo funciona como metáfora del contestador al introducir la representación del poder modelador de la palabra:

Como grabador de mensajes verbales, el contestador connota el aspecto pasivo del lenguaje, sus virtudes de fijar y repetir las experiencias humanas. Sin embargo, este cuento explora la capacidad de la palabra de crear ‘realidad’ y no sólo de reproducirla. La voz de Amanda moviliza inicialmente a la protagonista y a su marido, involucrando luego a una serie indefinida de individuos (como ‘un sistema de ecuaciones con n incógnitas’). (174)

El proceso de desilusión o desengaño experimentado por los protagonistas corre en cierto modo paralelo al que sufre el lector tras descubrir el desenlace de la trama. De la misma manera que el contestador aparece en un principio para los protagonistas como un objeto “benigno” que otorga libertad y esperanza pues “quién nos quitaba ese instante privilegiado en que el mensaje era puro futuro y la felicidad podía estar al acecho.” (70-1), como un artefacto dotado de “virtud poética” pues “¿no hay cierta belleza en la sucesión arbitraria de mensajes, en el contraste a veces violento entre

los tonos y los propósitos de unos y otros?” (70), y que deviene en un objeto que esclaviza a múltiples individuos en el intento por reunir a los amantes; del mismo modo el texto presenta una situación esperanzadora que deviene en una muy distinta y desesperanzada. Es así como se plantea el paralelismo entre la relatividad de lo representado a nivel de la historia con la relatividad del concepto de la representación y que viene dado a través del contestador.⁶ En este sentido, “Contestador” es quizás el relato con más carga metatextual de los estudiados aquí si pensamos en el grado en que el texto reflexiona sobre la cuestión de la (re)creación textual y, en última instancia, sobre sí mismo. Tal y como argumentan Cavallari y García, se trata de un cuento “que se articula sobre el eje de una teatralización como técnica expositiva” (160), y donde “el discurso espectacularizado instauro la doble escena de la escritura al abrir un segundo nivel en el cual se representa la propia instancia de la representación.” (161) Este grado de reflexión sobre el proceso representacional que viene dado a través de la problematización de la función del contestador como objeto reproductor de discursos, así como la subsiguiente aplicación del concepto al propio relato, confiere al mismo un carácter metaficcional entendiendo por *metaficción* “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 2). Al relativizar la correspondencia entre texto y su referente, el texto metaficcional denuncia el grado de autoridad discursiva inherente a todo proceso de representación, ya sea escrita u oral, de una realidad dada y, como en el caso de “Contestador,” lo hace no sólo al nivel de la historia sino también al nivel del discurso, terminando por subvertir su propia autoridad discursiva.

El empleo de ciertas estrategias de representación que reproducen a nivel discursivo muchas de las cuestiones problematizadas a nivel temático parece, pues, constituir uno de los patrones de estilo narrativo de Liliana Heker. Dicho patrón puede observarse tanto en *El fin de la historia* como en los relatos aquí estudiados. El ejemplo más claro en *El fin* se presentaba a través del título pues no era hasta ‘el fin de la historia’ que se nos revelaba cómo leer la novela ya que el carácter metaficcional de la misma unido a la revelación de la condición homodiegética del narrador principal suponía una

⁶ Héctor Cavallari y Gabriela García proponen que el relato funciona también como metáfora de la ecuación matemática pues “le propone al lector un indicio de la red de significación, la cual funciona como una pista para entrar en el juego textual. Al decir, ‘Puedo resolver con cierta elegancia un sistema de ecuaciones con n incógnitas y ni siquiera le temo al producto vectorial’ (69), la narradora habla más de la estructura del relato que está contando que de su habilidad para las matemáticas” (173).

reconfiguración de los planos interpretativos en que leer las distintas versiones e historias que conforman la obra. De manera similar, cada relato de los analizados en el presente trabajo se vale de estrategias discursivas que ayudan a reflexionar sobre los procesos psicológicos que condicionan la representación de una realidad y, en el caso de los diferentes personajes de dichos relatos, el intento de superación de esa realidad. Esta idea de autosuperación es planteada en un principio como algo posible pero se va revelando como una ilusión que resulta insalvable para unos personajes que, o no poseen la autodeterminación necesaria para enfrentarse al conflicto, o son las circunstancias las que no les permiten en última instancia superarlo o resolverlo.

La representación de la temática del desamor y la inadecuación conyugal unido a los intentos frustrados de superación de la realidad y que frecuentemente desembocan en estados de alienación para los personajes es por otra parte llevada a cabo en estos relatos a través de una serie de juegos de desdoblamiento tanto al nivel de la historia como al del discurso. Estos desdoblamientos se producen a través de ciertas estrategias discursivas que comparten un elemento metatextual o metalingüístico. Si en “Maniobras contra el sueño” hay un intento de recuperación de una memoria fragmentada y distorsionada por una experiencia traumática donde la dificultad de la protagonista para recuperar y recomponer su historia, y el hecho de que recurra a esa mezcla de historias, revela su condición psicológica, el desdoblamiento de personalidad revelador de una situación de inadecuación personal que es superada sólo hasta cierto grado; en “La única vez” se produce un desdoblamiento de planos de realidad, a través de la yuxtaposición y ‘sobreimposición’ de los planos real y onírico, que afecta al nivel temático y donde se descubre la incapacidad del personaje para realizar su deseo de ruptura conyugal, donde hay un intento de superación de una realidad que no consigue materializarse; finalmente, en “Contestador” tiene lugar una reproducción de discursos -y, por tanto, de desdoblamientos de voces- que son a su vez objeto de reproducción y que correrían paralelos a los vanos intentos de reconciliación amorosa del personaje de Amanda. Los diferentes relatos exponen así los elementos conscientes y subconscientes que condicionan la (re)creación de unos hechos del pasado, revelando el carácter parcialmente ficticio de toda representación de un referente. De la misma manera, los relatos reproducen discursivamente el carácter de construcción lingüística del texto para llegar a un mejor entendimiento de lo que, paradójicamente, supone la relatividad de toda búsqueda epistemológica y representacional de una realidad. Y es así, mediante esta aproximación relativizadora tanto del referente representado como del mismo enunciado que lo representa que se puede afirmar que los relatos analizados aquí y pertenecientes a la más reciente colección de historias de Liliana Heker continúan con el patrón de cuestionamiento y, en cierto grado, desmantelamiento del poder discursivo que ya observábamos en al menos parte de su cuentística anterior y en novelas como *El fin de la historia*.

Obras citadas

- Cornejo Parriego, Rosalía V. 1993. *La escritura posmoderna del poder*. Madrid: Fundamentos.
- Cavallari, Héctor M & Graciela P. García. 2003. *Las estrategias del orden. Análisis de la cuentística de Liliana Heker*. Buenos Aires: Simurg.
- Corpa-Vargas, Mirta. 1994 "Los primeros principios o arte poética" de Liliana Heker: Narrativa del proceso: resistencias y reflexiones en un discurso autobiográfico. *Alba de América* 12: 417-24.
- Chesler, Phyllis. 1973. *Women and Madness*. New York: Avon Books.
- Genette, Gérard Genette. 1980. *Narrative discourse: An essay in method*, Ithaca, New York: Cornell UP.
- Heker, Liliana. 2001. *La crueldad de la vida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1996. *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1982. *Las peras del mal*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.
- Otaola Olano, Concepción. 1988. La modalidad (con especial referencia a la lengua española). *RFE* 68: 97-117.
- Waugh, Patricia. 1988. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.