

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA EN RÍO DE LAS CONGOJAS, DE LIBERTAD DEMITRÓPULOS

Luciana Belloni*

En su estudio “El canon argentino”, Tomás Eloy Martínez sostiene que la idea del poder en la literatura argentina fue y continúa siendo siempre una y la misma: “Buscar el centro, situarse junto al centro aunque uno camine por el costado” (149). Dicha afirmación convoca dos conceptos que siempre circulan necesariamente implicados: canon, como lugar epistémico de enunciación desde donde se describen y se legitiman los aparatos de poder; y marginalidad, como aquel excedente que escapa a tales sistemas, pero que, cuando se vuelve programa, asedia fundadamente las exigencias canónicas en su afán de fracturar la autoridad del canon, lograr su modificación y construir un espacio de pertenencia dentro de él (Jitrik 23).

Nuestra presente investigación tiene como objeto de estudio *Río de las congojas* (1981)¹, una de las novelas más interesantes de la escritora jujeña Libertad Demitrópulos, quien ha sido posicionada fuera de las fronteras de lo visible y lo legible. Desarrollaremos, en primer lugar, las principales constantes del panorama literario de su época de producción, con el objeto de dilucidar cuáles fueron las preceptivas canónicas a las que se enfrentó la autora. En segundo lugar y a partir de ello, indagaremos sobre sus afinidades y distanciamientos con respecto al sistema literario hegemónico, concentrándonos en su “proyecto marginalizante” (Jitrik 23): los resquicios que este pretende crear en un discurso que percibe como fuerza auto-

* Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL) y maestranda en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Docente en la Escuela de Letras y en la Escuela de Lenguas Modernas de la USAL. Correo electrónico: lucianambelloni@gmail.com.

1 Este artículo se presentará como trabajo parcial destinado a la producción de tesis de maestría en Literatura Española y Latinoamericana (UBA).

ritaria y opresiva y, sobre todo, el cuerpo que este adquiere en su ficción literaria, entendida aquí como campo de resistencia y re-existencia (Albán-Achinte 292).²

Hacia finales de los setenta y durante las décadas siguientes, la novela histórica es el género que logra instalarse como modo dominante de la narrativa³. María Cristina Pons (2000) encuentra como causas de lo que llama “el regreso de la novela histórica” una serie de aspectos vinculados tanto a las transformaciones culturales ideológicas como a movimientos intraliterarios de las últimas décadas del siglo xx. El género retorna, sostiene la autora, pero transformado: ya no en su forma clásica y afirmativa de los valores de la modernidad, tal como lo era en el siglo xix, sino con nuevas especificidades. Uno de los rasgos fundamentales que define esta clase de novelas consiste en la reivindicación de las voces pertenecientes a las figuras marginales, entendidas aquellas como bases desde las cuales fundar los términos de la identidad nacional (105). Cabe destacar que la referida recuperación no solo busca incorporar lo reprimido en la historia, sino que realiza este movimiento desde los márgenes mismos, es por ello que Pons establece que el objetivo de estas novelas reside en “recoger la historia ‘de abajo’, si se piensa en lo representado y ‘desde abajo’, si se piensa en el punto de vista desde donde se narra” (108). Esto último constituye un gesto absolutamente político ya que “implica una derogación de lo que está en el centro y arriba” (113). Consecuentemente, los textos impugnan o acotan el autoritarismo en sus diversas formas —político, de orden patriarcal, de relaciones jerárquicas—, desacralizan los personajes históricos que ocupan en el imaginario social posiciones de privilegio —más bien estos son utilizados, por lo general, como marco principal de las narraciones— y exhiben el costado antiheróico o antiépico de hechos pasados —que pueden ser tanto históricamente verificables como creados a partir de elementos imaginados (107-113)—. ¿Cuál es

2 Albán-Achinte define a las estéticas de re-existencia en los siguientes términos: “Las estéticas de re-existencias son las del descentramiento, la de los puntos de fuga, que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta coaptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente” (292).

3 Debido a la extensión del presente artículo y el objetivo que lo rige comentaremos solo algunos de los vastos trabajos críticos que el género novela histórica ha suscitado.

la razón última de adoptar la marginalidad como estética e ideología? Esta estrategia se halla al servicio del cuestionamiento de la Historia oficial, concebida como texto encubridor de los verdaderos principios identitarios americanos (Aínsa 82-5). En consecuencia, el género “responde al discurso legitimador de la historia con un contradiscurso, que rompe el discurso hegemónico y pone en tela de juicio la verdad de la interpretación histórica, para revisar polémicamente el pasado y reinterpretarlo” (Rama 247).

En Argentina, en particular, el interés por la novela histórica encuentra su fundamento en una reacción contra la mitificación maniquea que la perspectiva liberal ha otorgado a la versión canonizada del discurso histórico clásico (Pons 102). En contraposición, los textos proponen una pluralidad de versiones alternativas que permitan develar hechos ocultos, de forma tal que no exista una única verdad garantizada, sino que esta es producto de luchas y tensiones discursivas (Kohan 250). La Historia nacional es considerada, por tanto, como un espacio de competencia entre diversas interpretaciones (Avellaneda 18).

En conclusión, a partir de los últimos años de los setenta y durante la década del ochenta, el uso del margen se canoniza, se vuelve centro ya que “transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos, con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario” (Masiello 31).

La perspectiva dialógica, propia de la literatura del período, es considerada, en sus orígenes, como un acto de resistencia frente al monólogo homogeneizador que el régimen militar comprendido entre 1976-1983 pretende imponer a nivel social. Existe un resquebrajamiento del canon mimético: los textos se valen de nuevas estrategias que les permiten, por un lado, remitirse a la experiencia reciente evadiendo la censura que opera en la época; y por otro, representar la atrocidad de los hechos ocurridos (Avellaneda 23). Las dedicatorias, los epígrafes, los nombres diseminados por la obra, la alegoría, la metaforización y el código cifrado componen posibles modos para narrar lo irrepresentable y volver oblicua y figurada la relación texto/referencia (Sarlo 87). No obstante, Fernando Reati sostiene que la reacción contra la estética realista surge en años previos a los del llamado “Proceso de organización nacional”. Es el discurso propio del realismo aquel que se percibe

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA...

como unívoco y autoritario ya que pretende instituirse como representación única e irrefutable del referente:

Una narrativa mimética parte de una profunda certeza: la confianza en la capacidad reproductora, reflejante, de la obra literaria. La novela argentina del período, en su apertura a formas narrativas y códigos representacionales, parte de la premisa contraria, que dice que todo intento es válido ya que el realismo no es más que una versión entre muchas aproximaciones al referente. Plantear la ambigüedad y la duda, elaborar paradigmas del fracaso, enfatizar lo vacilante, negarse a certezas, es en la literatura argentina el equivalente al cuestionamiento del maniqueísmo en todo discurso político y cultural de la sociedad (58).

Río de las congojas, presenta, en sus formas particulares, las características de la narrativa que hemos expuesto en las líneas anteriores, hecho que quedará justificado en el segundo apartado del presente artículo⁴. Si la obra de Demitrópulos coincide en sus preceptivas con el canon de su tiempo, ¿a qué motivos responde que pertenezca a los espacios marginales?, ¿cuáles son los aspectos de su literatura que se distancian del “arte oficial” (Jitrik 23)? “Pasos nuevos en espacios habituales” (2000), de María Rosa Lojo, recoge un conjunto de narraciones escritas por mujeres cuya *novedad*, explica la autora, no tiene demasiado que ver con la ruptura de formas o la invención de otras matrices genéricas. Lojo explicita el modo de intervención de estos textos:

Su operatoria consiste, antes bien, en “ocupar” los causes tradicionales de la gran novela de Occidente para invadirla, penetrarla, contaminarla, con una visión que se declara “femenina”, y por ende, diferente de la visión masculina hasta entonces predominante. Las innovaciones son básicamente de *trama* [...] hacen interrumpir una temática antes ausente, construyen personajes

4 Gran parte de la crítica ha vinculado a *Río de las congojas* con la novela histórica: Elisa Calabrese (1994), María Alejandra Nallim (2011), Ricardo Mónaco (1999), Martín Kohan (2000), María Cristina Pons (2000).

LUCIANA BELLONI

femeninos más libres de los estereotipos en que suelen caer los escritores varones, despliegan valoraciones del mundo desde el punto de vista de género, con matices específicos (21)⁵.

Río de las congojas articula, para usar una expresión de Lojo, “desde adentro y desde el centro” (43) las demandas y las necesidades de la mujer⁶. Nos cuestionamos, ¿es este tipo de “novedad” de Demitrópulos aquello que ha marcado su exclusión?

Revisemos el corpus literario que integra el canon oficial desde finales de los setenta hasta la década del ochenta.⁷ Los nombres que poseen mayor visibilidad, según la crítica especializada⁸, son: David Viñas (*Cuerpo a Cuerpo*, 1979), Ricardo Piglia, (*Respiración artificial*, 1980), Saer (*Nadie nada nunca*, 1980), Osvaldo Soriano (*No habrá más penas ni olvido*, 1980), Daniel Moyano (*Libro de navíos y borrascas*, 1983), Humberto Constantini (*La larga noche de Francisco Sanctis*, 1984), Martín Caparrós (*Ansay o los infortunios de la gloria*, 1984), Andrés Rivera (*La revolución es un sueño eterno*, 1987). Otras figuras recorren las pasarelas canónicas: Tomás Eloy Martínez, Héctor Tizón, Jorge Asís, Miguel Bonasso, Luis Guzmán, Carlos Dámaso Martínez, Juan Carlos Martini, Antonio Dal Masetto, entre otros. Los textos que hemos presentado no son solo obras de hombres, sino, lo que aquí resuelta más interesante, son obras, en su mayoría, con protagonistas masculinos. ¿Qué sucede con la literatura de escritores del período cuya temática tiene como centro a la mujer?

5 Lojo se ocupa principalmente de novelas publicadas en mediados del xx, con algunas menciones de textos que se extienden hasta fin de siglo.

6 Ahondaremos sobre ello en el apartado “El ser femenino como espacio de denuncia”.

7 En primer lugar, no pretendemos establecer que las obras mencionadas son novelas históricas por definición, sino que al ser publicadas durante la hegemonía del género mantienen relaciones de distancia/proximidad, armonía/tensión con respecto a este. En segundo lugar, si bien puede trazarse una línea estética divisoria entre las obras producidas durante la dictadura militar y las que la suceden hemos decidido incluir ambos períodos en virtud de la intención común que conservan: “En ambas épocas [...] se manifiesta un propósito soterrado por subvertir las páginas en blanco de una Historia de discurso canonizado, cuyo silencio disimulaba coyunturas inapropiadas para la maquinaria represiva de un gobierno totalitario, o proponerse remover el pasado inmediato y todavía demasiado cercano, para querer o poder darle un perfil de bordes nítidos a nivel oficial” (Gimbernat González 24).

8 Apunta Jitrik: “La crítica fue pasando de su papel de vigilante del cumplimiento del canon a productor de canon ella misma” (28).

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA...

En el prólogo a *Ficción y Política. La narrativa argentina durante el proceso militar* (2014), Avellaneda elogia la labor de uno de los autores del texto, David Foster, gracias a la cual, explica, el canon del volumen resulta innovador: entre los aportes más valiosos del autor se encuentra aquel que gira en torno a la producción de Enrique Medina:

Una de las características más notables de Medina es cómo amplía el radio de típico novelista argentino, cuyo foco de interés raras veces abarca a la mujer, y cuando la incluye es para que sirva como punto de referencia para la construcción masculina (véase el caso de Alejandra en *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, o La Maga en *Rayuela* de Cortázar). De ahí que novelas como *Perros de la noche* y *Con el trapo en la boca* y cuentos como “Los asesinos” centran la perspectiva del discurso narrativo en la conciencia femenina, para aproximarse a una suerte de compromiso feminista con la problemática de la mujer marginada como la última de todos en la larga cadena del jodido que a su vez jode al prójimo más débil (Foster 144).

Curiosamente un escritor que deconstruye los modelos femeninos de pasividad y anonimato ha resultado infrecuente en la crítica sobre la narrativa nacional. Foster propone, además, escuchar las voces de las narradoras argentinas, cuyas obras de ficción se centran en la mujer, para examinar sus versiones sobre los acontecimientos. Substancialmente menor es la lista femenina: las principales apariciones corresponden a Marta Lynch (*La penúltima versión de la Colorada Villanueva*, 1978), Marta Mercader (*Juanamanuela mucha mujer*, 1980), Marta Traba (*Conversación al sur*, 1981), y algunas otras menciones aisladas: Ana María Shúa, Luisa Valenzuela, Elvira Orphée, Luisa Mercedes Levinson, Liliana Heker, Reina Roffé, entre otras.

Habiendo desarrollado estas cuestiones, resulta pertinente esclarecer el concepto de canon que orienta a esta investigación. Para ello, haremos propias las reflexiones sobre las exigencias canónicas que establece Lillian Robinson en *Traicionado nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario* (1998), las cuales si bien se refieren a la literatura en lengua inglesa sirven de apoyatura, dado los hechos mencionados, al canon literario argentino de la época que nos compete:

LUCIANA BELLONI

Un caballero es ineludiblemente, es decir, por definición, un miembro de una clase privilegiada y de sexo masculino. Desde esta perspectiva, es probablemente bastante acertado pensar en el canon como un artefacto totalmente caballeroso, considerando las escasas obras de miembros que no pertenecen a esta clase y sexo que consiguen formar parte de la acumulación informal de programas de cursos, antologías y de lo que consideramos «autores estándar», es decir, todo lo que constituye el canon, tal y como se entiende en general (116-17).

En líneas abarcativas, como se deduce de lo anteriormente comentado, el canon así entendido es un concepto aplicable tanto a los autores de las obras como a las creaturas de su ficción.

Demitrópulos hizo manifiesta su aversión contra un aparato canónico de tal carácter ante el cual no ve reflejados sus intereses. En una entrevista realizada por Alicia Poderti señala:

A las escritoras actuales les toca desarmar y volver a dar forma desde su palabra propia, lavar en el papel donde otros han escrito sobre ellas y ocupar esos espacios que quedan en blanco en el discurso masculino, borrar ese discurso prestado, revisar el propio yo, hacer oír su palabra propia(1996)⁹.

Si bien existen otras causas que delimitan la posición marginal de Demitrópulos y su producción literaria —su inscripción en el peronismo, su situación “extraterritorial” por escribir desde de la provincia de Jujuy (Calabrese 2007, 215)—, hemos optado por ocuparnos de su condición femenina, debido a que constituye, a nuestro entender, la razón que emerge con mayor vigor desde el texto mismo.

⁹ Cabe destacar la recreación sin precedentes que realiza la autora sobre la lengua, por ejemplo a través de la sustantivación de adverbios —“los despueses fueron los sucedidos de la venida” (2009, 13)—, cuyo objetivo supera el efecto estético y se halla al servicio de la narración (Calabrese 1994, 69).

El ser femenino como espacio de denuncia

En los después se aprende que las fragilidades de lo distinto se
sientan en ese cofre interno que no reconoce señor
Libertad Demitrópulos, *Río de las congojas*

Río de las congojas, novela cuyo marco histórico corresponde a un lapso total de cien años, comienza en 1650 durante el traslado de lo que se conoce como “Santa Fe la vieja” hacia al sur. Desde las barrancas que bordean el Paraná, Blas de Acuña, mestizo llegado de la Asunción para participar en la fundación de Santa Fe (1573), narra retrospectivamente los acontecimientos de la empresa dirigida por Juan de Garay: los vínculos entre esta y la segunda fundación de Buenos Aires (1580), la Rebelión de los Siete Jefes del mismo año y los desabrimientos que entraña una guerra entre mestizos e indígenas. Además de ello y por sobre todo, Blas recuerda a dos mujeres: María Muratore, la criolla a quien ama y que se ve involucrada en las batallas fundacionales e Isabel Descalzo, la mestiza con quien contrae matrimonio, a su pesar, y establece una familia. Ambas comparten con Blas los espacios narrativos.

En lo sucesivo nos dedicaremos al estudio, principalmente, de aquellos relatos, pertenecientes a los tres personajes, que se centran tanto en las hazañas de Muratore como en las diversas formas en que esta encuentra el final de sus días. El cuerpo de María se presenta, en consecuencia, como texto palimpséstico en el que convergen una superposición de escrituras e inscripciones, las cuales, a pesar de componer diferentes versiones sobre los hechos, poseen un rasgo en común: la muerte de Muratore actúa como fundadora de su maternidad, pero no entendida en términos biológicos, sino, como se verá a continuación, en términos míticos. Analizaremos con especial interés el rol destacado que posee el discurso femenino en la referida construcción de la protagonista.

En principio, Demitrópulos ficcionaliza aquel movimiento que pasará a la historia como la primera de las revoluciones criollas: la Rebelión de los Siete Jefes, en la cual mestizos y criollos se enfrentan a los vecinos españoles en el entonces pueblo de Santa Fe de la Vera Cruz. María no forma parte de los conspiradores de esta revolución, de hecho, Blas busca que ella se refugie en su propio sótano junto

con Ana Rodríguez, su madre, donde le ordena: “*quédate acurrucada al lado de Ana. Ahí, en el rincón, las dos*” (2009, 39). De acuerdo con Bachelard, el rincón representa un espacio determinado por el ocultamiento de la vida y la negación del universo, opera como metáfora del silencio y la inmovilidad del sujeto inserto en él; establece el autor: “El ser se revela en el instante mismo en que sale de su rincón” (128). María desobedece los imperativos de Blas, fractura los márgenes del rincón y se prepara entonces para el enfrentamiento armado porque confía en que maneja el arcabuz “mejor que muchos hombrecitos” (2009, 39). Luego de participar en un tiroteo, resulta herida: una bala penetra el interior de su vientre.

Este suceso es narrado por Blas de Acuña, quien somete a la protagonista a una suerte de operación quirúrgica en la cual saja y cauteriza su cuerpo sangrante. El cuchillo mestizo escarba con desesperación el vientre de María, proceso que la lleva, en su estado semiinconsciente, a evocar la imagen de un recuerdo: aquel en el que, por primera vez, se rindió al placer sexual. Dicha rememoración se construye a contrapunto de su presente, cuando percibe su cuerpo como espacio mutilado y esterilizado bajo el poder de un verdugo a quien no logra identificar. El lector accede a la interioridad de María:

Ahora me están hurgando mi cachuchita con un fierro caliente, me escarban con un cuchillo adentro del vientre, y me quemán con fuego justo en el lugar donde se asienta el placer. ALGUIEN ME ESTÁ CASTRANDO. Alguien que seguramente odia el amor me está castrando para que jamás lo sienta. Alguien en este vendaval de cosas que me sucedieron deslava la tentación: me vuelve estatua. Me aparta de quien quiero; me quita la voluntad. Alguien confina mi cáliz. Me arranca el espíritu. ¿Qué queda de mí? Opacidad. Vacío. Medioencanto. Mediocecelo. Medialuna. Mediobeso (2009, 50).

Desde la perspectiva de Blas, Muratore excede sus límites corporales, se derrama y se proyecta hacia el exterior: “En cuerpo entero era para mí; día y noche la tenía para mí. Pero ella no estaba: perdida vagando. Ella: desalmada, fuera de su mismidad” (2009, 45). María no solo escapa a la fuerza masculina que se propone poseerla, sino que también transgrede las fronteras de su intimidad. Esto último

conduce a Blas a relacionar el estado agónico de Muratore con la maternidad: “aquello era como el parir de una mujer: ronco ronquido del ánima hacia afuera de sus interioridades” (2009, 44). El cuerpo femenino, ahora castrado y deshabitado, es entendido por María en términos de entrega y sacrificio. La maternidad se torna estéril a nivel físico, pero comienza aquí a construirse en un plano espiritual.

El segundo relato que nos compete es aquel en que Demitrópulos representa efectivamente la primera muerte de María. Para ello, recupera el discurso de las crónicas. Los hechos son presentados por Blas de Acuña, a diferencia del episodio anterior, mediante un lenguaje sintético y llano: “Cuando corrió la noticia del triste sucedido en Punta Gorda donde fueron muertos Garay y María Muratore y otros, se hizo patente mi viudez” (2009, 84)¹⁰.

El discurso historiográfico inteligible y racional (Barthes 177), características asociadas a lo masculino (Lamas 32), omite por completo la voz de María. No obstante, existe un rasgo estructural del texto que, creemos, induce al lector a desconfiar de dicho discurso: inmediatamente finalizado el referido pasaje, es Muratore quien ocupa el lugar del narrador; por tanto, la protagonista pareciera no someterse a aquella muerte cosificadora por la cual asumiría la forma de mera prenda de Juan de Garay. Se revela así la ineficacia del discurso historiográfico: este no tiene la capacidad suficiente de ejercer sobre la mujer el poder del silenciamiento.

Bajo esta clave interpretamos una de las primeras frases que exclama Muratore: “Algún día sabrán que la María Muratore no es una mujer como tantas que conocieron en la calle del Pecado. Sabrán que es la mujer que han querido matar y no han podido. Y que la tendrán que respetar” (2009, 29). Si bien María se refiere a una sobrevivencia física—dada su habilidad con las armas—, creemos que se puede hacer extensivo a lo discursivo, lo cual se revela en la versión de los sucesos que instala Muratore. En ella, María vuelve a hacer uso de su arma principal, aquella por medio de la cual afianza su presencia y poderío: la lengua poética. Las lesiones en su cuerpo narradas por los relatos hasta aquí desarrollados son subvertidas

10 La crónica de Martín del Barco Centenera señala que Juan de Garay muere navegando corriente arriba en Punta Gorda en 1583, a manos de mañua o minuanes. La versión oficial sostiene que su cuerpo fue encontrado junto con doce soldados, un franciscano y una mujer.

LUCIANA BELLONI

por medio de la reescritura de la poesía; ella es, en *Río de las congojas*, la raíz y el fundamento del contradiscurso masculino. Mujer y poesía encuentran en el texto un lazo íntimo: ambas son asociadas a lo naturalmente procreativo, por oposición a lo instrumental o artificial, propio del ámbito del hombre (Lamas 32).

En virtud del desplazamiento de la narración masculina hacia la femenina, la obra crea una atmósfera donde lo fantasmagórico y los espacios de ensueños se van convirtiendo en los elementos predominantes. Esto último alcanza su máxima expresión en las descripciones de María sobre el río:

Por varios días miré el río negro rojorosoadoamarillo en los juncales del orillar; le oí silbar ráfagas de esperanzas en su lengua de ébano y oro [...]. Arriba de su mordiente lomo las barquillas sumidas en sueño y las canoas que jumbrosas me llaman. Por el río vine a esta tierra. Por el río, ¿a dónde iré? (2009, 88-89).

Este río personificado constituye tanto el origen como el destino de Muratore (Palermo, 15)¹¹. Él es el protagonista del tercer episodio que aquí nos interesa, aquel en el que María refiere las circunstancias de su desaparición: gracias a la venta del anillo regalado por Juan de Garay, contrata una canoa al negro, Antonio Cabrera para huir rápidamente de Buenos Aires. Durante la travesía, la muerte y la maternidad vuelven a entrar en comunión. En primer lugar, el viaje construye un campo semántico en torno a lo mortífero y al despojamiento: la canoa está desvencijada, el cuerpo del negro, “desharrapado, esquelético y enfermo” (2009, 130), la trayectoria tiene lugar “sin equipaje, sin despedidas” (2009, 130). Además, el hecho de adentrarse en las aguas permite, siguiendo el relato de Blas, conocer la historia y la muerte de los antepasados “comidos por los yacarés” (2009, 17). En segundo lugar, la protagonista rema por la corriente hacia un punto incierto en las

11 Zulma Palermo explica que “el símbolo de remontar la corriente es de antigua data y refleja la búsqueda del origen, entendido este como el reconocimiento de sí mismo en el encuentro con el principio”. Además, la autora menciona que, en dicho asenso, el sujeto debe enfrentarse a varias pruebas. El obstáculo principal de Muratore es el yacaré, el cual, de acuerdo con Palermo, constituye una presencia también simbólica: “representa la Muerte guardiana de la Puerta de acceso al origen”. Por último, la barca completa el sentido del viaje “en tanto medio de tránsito por el río de la vida o de la muerte” (16).

alturas, más arriba que La Asunción, se dirige “Hasta el nacimiento del río” (2009, 139). María se fusiona con este espacio sagrado, “persona de lomo divino, o fuerza que se le ha escapado de las manos a Tupasy, madre de Dios” (2009, 152), se funde en sus aguas de manera tal que se configura en su discurso como madre y como origen. Asimismo, en la versión de los acontecimientos narrada por Muratore, la destrucción del modelo de mujer propuesto por el imaginario hegemónico —propio tanto del contexto histórico recreado como del presente de la escritura de Demitrópulos— arriba a su punto cúlmine. Previamente a su desaparición en el río, María se enfrenta a dos servidores de Juan de Garay que buscan devolverla a los brazos desubjetivadores del conquistador:

¡Bestias! ¿Qué creen que es una mujer? ¿Un armatoste? ¿Una bolsa de mandioca? ¿Una mujer se alza sólo para satisfacer el capricho de un hombre? ¿No tiene alma, verdad? ¿Cuántas letras se precisan para decir no? Tantas como para sí. Pues no. No. No quiero ir. ¡Hala! Infame turba de lacayos. Si les queda algún hueso sano, díganle que María Muratore manda contestar que no (2009, 127).

El texto de la protagonista se ve sustentado por el relato de Cabrera, a quien María llama “amigo”. El personaje pareciera ser el único hombre solidarizado con las mujeres, en un pasaje aconseja a Blas sobre Isabel: “*No la malquistes. Blas, compréndela. Son los hombres lo que le hicieron mal*” (2009, 85). El hecho de que su lenguaje sea el que sufre el contagio del discurso femenino no resulta arbitrario, el negro y la mujer se hermanan en virtud de una empresa común: ambos se encuentran en la conquista de su anhelada libertad. En contrapunto con Cabrera, el resto de los protagonistas masculinos desdeñan en distintos niveles a la mujer: María no es más que una mera obstinación para el Hombre del Brazo Fuerte (2009, 153), y Blas Acuña no la ama en su totalidad más bien la idealiza: rechaza a aquella que conoce el dominio de los arcabuces y sueña con la que, intuye, necesita su cuidado y protección. Como consecuencia, el mestizo se autodenomina machista (2009, 70) y Muratore establece que él la quiso “aunque con amor de hombre por la hembra y no con todos los amores” (2009, 149).

La última muerte mencionada en la novela es presentada por un narrador en tercera persona focalizado, principalmente, en Blas de Acuña. Sucede en 1583, en El Brete —pueblo fronterizo con Brasil—, donde Blas resiste la invasión indígena. María pelea a su lado quebrando no solo las reglas impuestas a la mujer —desdibuja su sexo tras vestiduras masculinas—, sino también aquellas impuestas al hombre: en batalla ella “Era un indisciplinado” (2009, 145).

El reconocimiento por parte de Blas del verdadero sexo de su supuesto compañero tiene lugar luego de que Muratore es herida de muerte. Al desnudarla para socorrer su vida, Acuña descubre, en primer término, aquella parte del cuerpo femenino que guarda un vínculo más íntimo con la maternidad: “Sí, dos pechos de hembra, tibios y saltarines, bañándose de sangre” (2009, 148). En esta ocasión, Muratore es identificada con otro elemento de la naturaleza: “Fernán Gómez: mujer, hembra. Como quien dice: tierra” (2009, 148). La cultura oficial de Occidente ha nombrado a la mujer mediante el referente tierra, término que, dentro de los discursos que le son propios, connota la fertilidad y lo material pasivo (Guerra 23). Mediante esta descripción, Demitrópulos resemaniza en su texto dicha imagen, la cual, mantiene el sentido de fertilidad, pero vinculada aquí a la actividad y el dinamismo. Además, María es asociada a la figura Crística: “A los 33 años [...] sin ánimo para defender las convicciones de los hombres, se dejó matar por las flechas de los indios” (2009, 153). El tratamiento de varios elementos de la obra es análogo al de ciertos pasajes bíblicos. El más destacado es aquel que concierne al número tres, cuya importancia se expresa principalmente en la conformación del triángulo integrado por Blas-María-Isabel:

El concepto patriarcal de familia es desafiado en *Río de las congojas* porque la familia central de la novela es un triángulo formado por dos mujeres y un hombre, todos ellos mestizos [...]. Blas tiene dos mujeres, con las cuales mantiene relaciones muy diferentes. Una de ellas lo ama, la otra lo rechaza [...]. Sin embargo, el triángulo funciona, aunque sólo si están presentes los tres elementos [...]. Isabel y Blas nunca son felices como pareja [...]. La relación entre Isabel y Blas sólo se armoniza cuando María, el tercer componente, cierra el triángulo. De esta forma, los tres elemen-

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA...

tos de este triángulo son esenciales, si uno de ellos falta, está incompleto (Favoretto 80-1).

Dicha relación es semejante a la imagen de la cuerda triple mencionada en el Eclesiastés, que opera como metáfora de la unión más perfecta entre los hombres: “Y si alguien pudiera subyugar a uno solo, dos podrían mantenerse firmes contra él. Y una cuerda triple no puede ser rota en dos tan pronto” (Eclesiastés 4- 12). El triángulo aquí evocado es hombre-Dios Padre-mujer. En la obra literaria, esa tercera fuerza —María— es la que mantiene la unión de la pareja Blas-Isabel. De esta manera, Muratore se presenta como Madre y también como Padre: su figura pertenece a espacios intersticiales que desvanecen las fronteras entre lo femenino y lo masculino.

En las sucesivas metamorfosis de su protagonista —María fuera de su mismidad, María-Río, María-Tierra/Figura Crística—, Demitrópulos sitúa el cuerpo femenino en esferas transgresoras de los límites de lo corpóreo. Por un lado, este hecho derroca las consideraciones que entienden al cuerpo como representación eficaz para la demarcación de diferencias identitarias y genéricas entre los sexos (Jara 16). Por otro, estas transformaciones, asociadas a la muerte, se hallan al servicio de la creación de una María espectral cuya maternidad no es de tipo biológica, sino mítica. *Río de las congojas* se edifica, por tanto, sobre la base de yuxtaposiciones discursivas a través de las cuales el cuerpo de María se constituye como espacio textual portador de constantes inscripciones y lecturas. La principal ejecutora de este proceso de escritura sobre el cuerpo femenino es otra mujer: Isabel Descalzo.

Mientras que María forma parte del proceso de fundación de ciudades, Isabel, esposa no deseada y madre de los hijos de Blas, tiene otra misión: fundar una familia (Domínguez, 215): “Donde fuera Isabel Descalzo allí iba la casa, donde ella se instalaba allí estaba la familia” (2009, 161). En esta tarea, la mujer también ocupa los espacios de poder y se asocia a lo enérgico y activo, tal como denota la acumulación de verbos que sirven a su descripción: “Sacó las fuerzas que aún le quedaban en los brazos, arremangó sus mangas, tomó el timón de la barca con mayor fuerza que en su juventud, época en que todo lo hacía sin esfuerzo. Ordenó, mandó, se ubicó a la cabecera de la mesa; repartió” (2009, 162). En su afán de concederle un origen

común a su descendencia, Isabel, costurera de oficio, no solo trenza el vestido de novia de María sino también los hilos de los discursos que tejen su figura mítica. Existe una equivalencia entre el código de las vestiduras y el código narrativo:

Allá se decía que yo colocaba el cinturón como un suspiro detenido; los volados como caminos que surcaban el cuerpo; los moños como conversaciones anhelantes; los entredoses como invitaciones a soñar; las alforzas como promesas. ¿Quién se atrevía a contradecirme cuando medía las costuras de hilván flojo y efectuaba las correcciones a ojo, de un solo golpe de vista, rehaciendo el modelo que yo me había dibujado en el interior de mi cabeza [...] cuando disponía y desplegaba las telas a mi capricho sobre el cuerpo de la clienta, haciéndolas rendir ante mi tijera aquello que mi gusto ordenaba? (2009, 135-6).

Mediante las armas femeninas, las tijeras, los dedos como símbolos del poder de la palabra, Isabel amplía el campo visual: da forma y voz a aquello que estaría condenado a ser sombra desnuda. De esta manera, crea en la mente de su familia el mito de María como protectora absoluta: “Cuando les preguntaron en dónde vives, respondían: en lo de Muratore; cuáles son tus bienes: una tumba; tu origen: una mujer heroica; tu patrimonio: el amor; tu postrimería: un recuerdo” (2009, 155). Existe en la cita una alternación entre la tercera persona del plural y la segunda del singular. Demitropulos pareciera revelar que aquellos que comparten el recuerdo de un mismo origen forman parte del “uno del común” (1972, 11), los hijos de Muratore representarían este pueblo anónimo que para la autora es siempre colectivo y uno.

El discurso creado por Isabel parte desde aquello que en el imaginario social pertenece a lo íntimo y lo cerrado —la domesticidad, lo familiar, el cuerpo, la afectividad— y logra extenderse hasta lo considerado universal y abierto —la Historia, la sociedad (Richard 96)—. Esta repercusión que tiene lo particular sobre lo general, el adentro sobre el afuera, permite desmontar la dicotomía jerárquica público/privado —en la que masculino equivale al primer término y femenino al segundo (Richard 96)— al proponer al espacio tradicionalmente otorgado a la mujer como

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA...

el foco de poder desde donde la verdad se crea y se expande¹², hecho que ratifica la clásica tesis que sostiene que “lo personal es *también* político” (Richard 97). Tal como sostiene Ludmer sobre la literatura femenina:

Allí se exhibe un dato fundamental: que los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se construyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano: ese es uno de los resueltos posibles de las tretas del débil (54).

En el pasaje que hemos citado anteriormente sobre el oficio de Descalzo se lee, además, una invitación a soñar, propuesta que recorre la totalidad del texto. Los espacios marginales, por tanto, no estarían dados solamente como posición desde la cual se narra, sino también desde la cual se organiza un sistema de lectura (Domínguez 217). Este tipo de hermenéutica es encarnado por Blas, quien repite constantemente que “leer son puras figuraciones” (2009, 16). El hecho de interpretar imaginaciones no implica un saber menor sino un saber distinto. Demitrópulos apela a una lectura no oficial, a otro tipo de recepción que permite recuperar las subjetividades olvidadas las cuales construyen nuevos saberes.

El narrador explica la reacción de los hijos de Isabel al verla trabajar:

No la sacaban de los hilvanes, más bien se llegaban a ella con ese respeto mezclado del temor de no entorpecer una obra llena de misterio y fantasía. Suponían que estaba realizando una obra que alcanzaba la vida del hombre [...]—y tal vez más allá— (2009, 157).

12 En términos de Foucault (1968), la verdad no constituye una categoría epistemológica, sino más bien una categoría del poder: la verdad no es descubierta, sino construida a través de los dispositivos de aquel. En la obra, el discurso femenino tiene el poder suficiente para producir efectos de verdad e imponer en la sociedad su propia interpretación de esta.

¿Cuál es esta obra que trasciende la mortalidad del hombre? Al igual que María, Isabel Descalzo también elige su propio destino: ella es la constructora de la memoria familiar.

Cabe suponer que los sucesos ocurridos tanto en la época fundacional como durante “la guerra sucia” resultan, dado su aberración, inaccesibles desde un tipo de lenguaje lógico-racional. Pareciera que estos solo pueden ser abordados mediante la memoria, es decir, mediante un acto creativo que demanda poner en funcionamiento la imaginación. Sostiene Elisa Calabrese:

Isabel Descalzo [...] tiene como función mantener su memoria [la de María] transmitir su historia a la comunidad; una historia heroica que deviene así mito, porque la verdad del mito instaura un sentido para lo que históricamente es un absurdo monstruoso (2007, 217).

Demitrópulos denuncia el espacio que ocupa el subalterno en dichos acontecimientos mediante un lenguaje mitológico y de ensueños capaz de eludir la Razón clasificadora que opera en la absoluta vigilia. Este tipo de estrategia, que no puede ser decodificada por el poder censor masculino, ha permitido a la autora, posiblemente, eludir la censura de su contexto de producción. El carácter combativo y la crítica social de Demitrópulos se encuentran entre los ropajes del sueño y la metáfora, emergiendo ante aquel que logra comprender el sentido de las figuraciones¹³.

La función de Isabel Descalzo cesa en un punto determinado, aquel en el que el mito es capaz de contarse por sí solo. *Río de las congojas* revela que mientras hayan hombres y mujeres que defiendan el recuerdo la vida puede seguir su curso ya que, enseña Demitrópulos, revivir la memoria y transmitirla es siempre un gesto de soberanía y triunfo sobre la muerte. En la construcción de este nuevo tipo de verdad,

13 La relación del texto con su referencialidad es, tal como sostiene Sarlo para la literatura de este período, de ningún modo hipersignificada (Sarlo 80). El adelgazado vínculo entre ambos se plasma, principalmente, mediante la inclusión del poema de Yannis Ritsos que sirve a la obra de epígrafe —para su análisis ver Palermo (1982), Garrote (2001), Tieffermberg (1996)—, el tratamiento de dos personajes que pueden relacionarse con la figura del desaparecido: el hijo de Isabel muerto en el río —Kohan (2000)—, María Muratore —Dominguez (1991)— y la creación de la tumba de María por parte de Isabel, a la cual adorna con las flores “siemprevivas”, como disparador que “permite al familiar inmortalizar al ausente a través del rito de la memoria” (Reati 28).

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA...

el sexo femenino juega el rol protagónico. María anuncia “Vivir es peligrar” (2009, 134): en *Río de las congojas* vivir implica para la mujer un acto mismo de subversión, el cual destruye la posición de mujer-víctima y sugiere otra: aquella en la que ella se alza como espacio de resistencia constituyéndose en narradora de la Historia y preservadora de la memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

- Aínsa, Fernando. "La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana". *Cuadernos americanos* IV. 12 (1991): 13-31.
- Albán-Achinte, Adolfo. "Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?". Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez Moreno, eds. *Estéticas y opción decolonial*. Colombia: Editorial De La Universidad Distrital De Bogotá, 2012. 281-295.
- Avellaneda, Andrés. Prólogo. *Ficción y política*. Por Saïtta, Sylvia y De Diego, José Luis, dirs. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 11-24.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Calabrese, Elisa. "Historias versiones y contramemorias en la novela argentina actual". Calabrese, Elisa, ed. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Trandiscursividad en la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1994. 53-73.
- Calabrese, Elisa. "Una memoria del linaje y de la historia. Sabotaje en el álbum familiar de Libertad Demitrópulos". *Arrabal* 5-6 (2007): 213-219.
- Demitrópulos, Libertad. *Poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Huemul, 1972.
- Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2009.
- Domínguez, Nora. "Un mapa hecho de espacios y mujeres". Spiller, Roland. ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991. 211- 227.
- Favoretto, Mara. *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. En: <<http://hdl.handle.net/11343/35302> 2009> (27/2/15).
- Foster, David. "Los parámetros de la narrativa argentina durante el 'Proceso de Reorganización Nacional'". Saïtta, Sylvia y De Diego, José Luis, dir. *Ficción y política*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 137-152.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Argentina: Siglo XXI, 1968.
- Garrote, Jorgelina. "Resignificación del extratexto en *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos". González, Nora, ed. *Transculturación verbal y resignificación de discursos*. Argentina: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 2001. 69-76.
- Gimbernat González, Ester. *Aventuras del desacuerdo, novelistas argentinas de los 80*. Buenos Aires: Danilo Alberó Vergara, 1992.

VIVIR ES PELIGRAR: LOS DISCURSOS DE RESISTENCIA...

- Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada historias de un signo*. Chile: Editorial cuarto propio, 2006.
- Jara, Sandra. “Escribir(se) fuera de los límites (sobre En estado de memoria de Tununa Mercado)”. *Cuadernos del CILHA* 7.7-8 (2005): 157-167.
- Jitrik, Noé. “Canónica, regulatoria y transgresiva”. Cella, Susana, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.
- Kohan, Martín. “Historia y literatura: la verdad de la narración”. *La narración gana la partida*. Drucafoff, Elsa, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, comp. 245-259.
- Lamas, Marta, ed. *El Género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Lojo, María Rosa. “Pasos nuevos en espacios habituales”. *La narración gana la partida*. Drucafoff, Elsa, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, comp. 19-48.
- Ludmer, Josefina. “Tretas del débil”. González, Patricia y Ortega, Eliana, eds. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1985. 47-54.
- Martínez, Tomás Eloy. “El canon argentino”. Cella, Susana, comp. *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998. 145-153.
- Masiello, Francine. “La argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”. Saítta, Sylvia y De Diego, José Luis, dirs. *Ficción y política*. Buenos Aires: Eudeba, 2014. 29-52.
- Mónaco, Rodolfo. “Río de las congojas, de Libertad Demitrópulos: cuestiones de textualidad y género”. *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* 27 (2002): 411-416.
- Nallin, María Alejandra. “Ecos de la Memoria en la narrativa de Libertad Demitrópulos”. *Revista de Literatura História e Memória* 7.9 (2011): 171-184.
- Palermo, Zulma. *Río de las congojas de Libertad Demitrópulos: de la historia al símbolo*. Buenos Aires: Centro de estudios latinoamericanos, 1982.
- Poderti, Alicia. “Libertad Demitrópulos. Mujer, identidad y escritura”. *Revista Claves* 5. 54 (1996).
- Pons, María Cristina. “El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica”.

LUCIANA BELLONI

- La narración gana la partida*. Drucaloff, Elsa, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Jitrik, Noé, comp. 97-116.
- Rama, A. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Bogotá: Procultura, 1992.
- Reati, F. *Nombrar lo innombrable: Violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.
- Richard, Nelly. "Género". Altamirano, Carlos, dir. *Términos críticos en sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 1992. 95-100.
- Robinson, Lilian. "Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario". Sullá, Enric, comp. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. 115-137.
- Sarlo, Beatriz. "Política ideología y figuración literaria". Saítta, Sylvia y De Diego, José Luis, dirs. *Ficción y política* Buenos Aires: Eudeba, 2014. 53-89.
- Tieffemberg, Silvia. "Libertad Demitrópulos, la escritura de la historia". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 2.6-7-8 (1996): 611-617.