



**Las novelas de Libertad Demitrópulos:
Vindicación de la forma que no llega a “buen puerto”**

Florencia Abbate¹

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
florencia.abbate@gmail.com

Resumen: Este artículo desarrolla una interpretación de la apuesta estético-política en la obra narrativa de Libertad Demitrópulos a partir del análisis de *Río de las congojas* (1981) y *Un piano en Bahía Desolación* (1994). Estas dos novelas refiguran contextos históricos fundacionales de la historia argentina –la colonización española a fines del siglo XVI y la consolidación del Estado-Nación a fines del siglo XIX– a través de elecciones espaciales que evocan lo derrotado por el poder colonial. La hipótesis de lectura es que la poética de la autora presenta características formales que pueden asociarse a una tradición cuyo modelo narrativo se contrapone a la épica clásica y ofrece un esquema alternativo al del relato teleológico de los vencedores (Quint).

Palabras clave: Épica – Espacio – Colonialismo – Pueblos originarios – Mujeres

Abstract: This article develops an interpretation of Libertad Demitrópulos' aesthetic and political stakes through her narrative work, by analyzing her novels *Río de las congojas* (1981) and *Un piano en Bahía Desolación* (1994). These two novels represent foundational historic contexts in Argentine history –the Spanish colonization by the end of the 16th century, and the consolidation of the national state by the end of the 19th century– through the selection of spaces that evoke all that was defeated by the colonial power. The reading hypothesis is that the author's poetics present formal traits which could be associated with the narrative tradition that opposes the model of the classic epic, offering an alternative outline to the teleological story of the vanquishers (Quint).

Keywords: Epic – Space – Colonialism – Native people – Women

¹ **Florencia Abbate** (1976) es escritora, Doctora en Letras (UBA) e Investigadora Adjunta del CONICET. Ha dictado clases en las cátedras “Literatura del Siglo XIX” y “Teoría y análisis literario” de la carrera de Letras de la UBA, y cursos de Literatura Hispanoamericana como Profesora Visitante en Dartmouth College (EE.UU). Dirigió la línea de investigación “Políticas Estéticas” del Programa de Estudios Sur Global de la UNSAM y trabajó para el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno”. Actualmente es Profesora titular de la materia “Filosofía de género” en la carrera de Filosofía de la UCES. Ha publicado más de diez libros; los últimos son: *Biblioteca feminista. Vidas luchas y obras desde 1789 hasta hoy* (2020, ensayo) y *Felices hasta que amanezca* (2017, cuentos). Web: www.florenciaabbate.com

1.

Las novelas de Libertad Demitrópulos (Ledesma, provincia de Jujuy, Argentina, 1922-1998) abandonan la linealidad del tiempo cronológico para contar historias de la derrota: aquello que no “evoluciona”, esa perpetua producción de sufrimiento que la Historia, con su épica del progreso, va dejando en el olvido y la invisibilidad. Sus voces narrativas relatan las ásperas biografías de personajes que pertenecen a las clases populares: forman parte de comunidades explotadas, desplazadas o devastadas por la lógica de expansión política y económica, pero ofrecen resistencia al poder.

Poco se ha escrito sobre la poética, política y extraña narrativa de esta autora. De esos trabajos, el más sintético y sutil probablemente sea el breve prólogo de Ricardo Piglia a la última edición de *Río de las congojas* (1981; 2013), a la que caracteriza como una novela “sensible a los avatares, las estrategias de sobrevivencia y los modos de vida de los protagonistas secretos de la Historia” (10), y cierra con esta cita de Brecht: “¿Quién construyó Tebas, la de las Siete Puertas? / En los libros figuran sólo los reyes. / ¿Acaso arrastraron ellos los bloques de piedra? (...) ¿Quiénes edificaron la dorada Lima, / en qué casas vivían? / ¿Adónde fueron la noche / en que se terminó la Gran Muralla, sus albañiles?”.

Piglia observa al pasar tres cuestiones que me propongo desplegar a lo largo de este escrito; aunque se refieren a *Río de las congojas*, son aplicables en general al proyecto narrativo de Demitrópulos. Dice que la novela “revisa las tradiciones y las leyendas de nuestra ficción de origen”, que “los narradores circulan y se intercambian y van construyendo una trama compleja y abierta” y que “sus procedimientos renuevan la forma de la narración (novela) apoyándose en tradiciones prenovelísticas” (9).

Las dos hipótesis que iré explorando son, por una parte, la de que el modo en que Demitrópulos revisa nuestras ficciones de origen permite leer aspectos de la historia argentina a través de los espacios, y por la otra, retomando la observación de que sus hallazgos formales se apoyan en tradiciones prenovelísticas, propondré que sus novelas pueden ser leídas a la luz de la noción

de “épica de los vencidos”, inspirándome en *Epic and Empire* (1992), de David Quint.

En ese estudio, Quint postula la existencia de dos antiguas tradiciones que habrían influido en el surgimiento de la novela moderna, generando luego diferentes tipos de novela. La primera tradición derivaría de la *Eneida* de Virgilio y la denomina “épica de los vencedores”. Explica que partiendo de los poemas homéricos se puede hacer el recorrido por una cadena de poemas épicos que construyen una red significativa de representación que se convierte en transmisora de la ideología del imperio. En contraposición, el origen de la segunda tradición sería la *Farsalia* de Lucano y la denomina “épica de los vencidos”. Si *Eneida* define la forma canónica del género épico como una acción de guerra y la creación de un orden imperial cuya narración adquiere una forma lineal y se representa como si la victoria estuviera teleológicamente predeterminada, para Quint los vencidos tendrían en la *Farsalia* su propio relato, que invierte las premisas de la épica de los vencedores y produce otro género: el romance (*romanzo*). El modelo del romance tomaría, en contraste con la linealidad de la épica clásica, o bien una forma circular o bien la de una sumatoria de peripecias: serían relatos formalmente fragmentarios, desarticulados, de final abierto; y, por lo tanto, desde el punto de vista de la épica como narrativa canónica de los vencedores –establecida como la “buena forma”– serían considerados “amorfos” o como una “mala forma”, una forma fallida. De este modo, según el autor, Lucano cuestiona la justificación teleológica del régimen imperial y su naturaleza supuestamente necesaria e imperecedera. Dentro de esa tradición de poemas enfrentados a la visión imperialista virgiliana, Quint ubica también a *La Araucana* (1569) de Ercilla.

Para explorar las ideas esbozadas abordaré dos novelas de Demitrópulos situadas en momentos fundacionales, *Río de las congojas* (1981), que evoca la fundación de la antigua ciudad de Santa Fe (Cayastá) en 1573, con la llegada del conquistador español Juan de Garay desde Asunción del Paraguay, y *Un piano en Bahía Desolación* (1994), que transcurre en la ciudad patagónica de Punta Arenas a

fin del siglo XIX, en los años inmediatamente posteriores al fin de la llamada “conquista del desierto” liderada por Julio Argentino Roca.

2.

La estructura de *Río de las congojas* consta de veinticuatro fragmentos de variable extensión, narrados por distintas voces que se van alternando sin responder a una lógica causal o cronológica. Las voces principales pertenecen al mestizo Blas de Acuña (doce fragmentos), a María Muratore, a Isabel Descalzo y a un narrador o narradora en tercera persona. De manera fragmentaria la trama reconstruye la fundación de la primera ciudad de Santa Fe en 1573 y la segunda fundación de Buenos Aires en 1580. Como señala Jorge Bracamonte, en los primeros cinco fragmentos la acción sigue un decurso más estrictamente diegético, y en los restantes diecinueve, la trama avanza pero al mismo tiempo vuelve una y otra vez a acontecimientos narrados en la primera secuencia, completándolos y/o resignificándolos con nuevas versiones: “Lo subyugante de la novela, que no se puede sintetizar en este espacio, es la complejidad de las historias que se cruzan y confluyen en torno a ciertos núcleos vitales a partir de aquellas voces” (142). Por otra parte, el principio y el final de la novela se unen circularmente en el mismo punto: el mestizo Blas de Acuña en la barranca del río, cuando la ciudad ya ha sido abandonada.

Siguiendo a Quint, el relato de los vencidos toma, en comparación con la linealidad del relato de los vencedores, o bien una forma circular o bien la de una sumatoria de peripecias: sería fragmentario y desarticulado, a la manera de un “deambular arbitrario”. Recordemos que los *romanzi* habían sido reconocidos como un género nuevo, distinto de la épica clásica, por los teóricos literarios italianos que notaron la inclinación de los romancistas Ariosto y Boiardo por las digresiones y por los episodios (historias de amor y de batalla) conectados vagamente, y el uso de múltiples tramas y héroes, en lugar de la perspectiva aristotélica de una única acción épica centrada en un héroe. En esta línea, es necesario destacar que la trama de *Río de las congojas* despliega las historias sentimentales y políticas de múltiples personajes, y el relato de estas biografías no

está presentado de manera lineal, sino disperso a través de diferentes perspectivas y versiones.

Por otra parte, los personajes de esta novela pertenecen al mundo de las clases populares de la colonia y relatan sus peripecias biográficas de un modo que incorpora tópicos de géneros previos a la novela moderna: la picaresca, la novela de aventuras, la novela sentimental. En el plano de la escritura, sobresale la construcción de una lengua poética de una deslumbrante singularidad, en tanto combina giros coloquiales arcaicos y contemporáneos al español del siglo XX, vocablos de lenguas indígenas y un extrañamiento musical propio de la poesía. Esa lengua poética se rige por una temporalidad que se dejar guiar por los caprichos de la memoria, con recurrentes analepsis y prolepsis, como si fuera un “deambular arbitrario”.

Si la operación llamada “reconstrucción histórica” (propia del género de la novela histórica en su forma clásica) consiste en pasar a lo largo de los acontecimientos, de modo longitudinal, el “trabajo de la memoria” remitiría a un movimiento vertical, que busca narrar desde adentro los acontecimientos, evocándolos a partir de un núcleo anclado en la subjetividad (Ricoeur). En contraste con aquellos relatos en los cuales predomina la noción de un tiempo objetivo, homogéneo y lineal, en esta novela la historia se despliega a partir de la memoria de diferentes sujetos y se condensa en una lengua que construye una visión caleidoscópica y dialógica de aquel contexto histórico.

La dimensión sentimental de la trama responde al tópico de la no correspondencia amorosa. Blas de Acuña es un mestizo que nació en Asunción y fue reclutado por Juan de Garay para fundar la ciudad de Santa Fe. Ama perdidamente a María Muratore, mujer de armas y aventurera, que no lo ama ni desea casarse ni procrear. María es casada por la fuerza con Blas, pero huye cuando tiene la posibilidad de seguir a su amante, Juan de Garay, en un barco a Buenos Aires. Isabel Descalzo, por su parte, es una costurera que pretende casarse con Blas para poder heredar una chacra que se disputan, legada por quien fuera el protector de ambos; y, recién cuando Muratore muere, consigue casarse y ocupar la casa.

Entremezclada con la trama sentimental, hay una trama política, cuyo núcleo argumental es una insurrección fallida que históricamente se conoce como la “Revolución de los Siete Jefes”, una de las primeras rebeliones comuneras de América contra el poder de los españoles peninsulares. Los mestizos que habían combatido bajo el mando de Garay para fundar Santa Fe, decepcionados por haber quedado al margen de la posesión de tierras y derechos políticos en la nueva ciudad, tras la partida del gobernador a realizar la refundación de Buenos Aires, se sublevan y tratan de tomar el poder, pero fracasan debido a una traición y los siete jefes son ajusticiados en la plaza del pueblo.

La voz narrativa de Blas de Acuña se caracteriza por la melancolía con la que rememora constantemente la injusticia de aquella masacre contra los mestizos. Ese trabajo de rememoración ocurre luego de que, en 1651, la población de la ciudad fundada en 1573 abandona el lugar y se traslada diez kilómetros al sur, al actual emplazamiento de la capital santafesina. Cien años después de la fundación de la ciudad, Blas de Acuña permanece en la barranca del río, rememorando: “Yo me quedé a acompañar a mis muertos”, dice en la primera línea de la novela; y el final retoma circularmente la misma escena, Blas frente al río, pensando en los mestizos:

En cien años los he visto, uno por uno, morir puteando a Garay, que ya no podía escucharlos, y era por la indiferencia de los barcos que pasaban de largo por aquí, cargados de mercadería, hacia el puerto de la ciudad del Buen Ayre. Sentían como una afrenta del vizcaíno que nos había traído de La Asunción, en nombre de Dios y de su San Santiago guerrero, para dejarnos después en el camino del río, y haciendo cruz con la tierra adentro, a guardarle las espadas a su ciudad predilecta (18).

El espacio de la antigua ciudad de Santa Fe ha quedado relegado en los planes del poder, olvidado por la predilecta Buenos Aires. El Río Paraná ha sido desplazado por el Río de la Plata. Y aquella ciudad por cuya fundación habían combatido los mestizos que bajaron de Asunción se va convirtiendo en ruinas. Cuando ya nadie queda en la ciudad, Blas observa melancólicamente “La plaza de los Siete Jefes”, como si su misión consistiera en permanecer unido a ese “lugar de la memoria”, la plaza donde fueron ahorcados sus compañeros:

Desde aquí veo la plaza donde descuartizaron al Lázaro y a los otros muchachos que se levantaron contra el teniente de gobernador; el palo de la horca balanceando ausentes cuerpos sin apelación (...) Aquí, pues, me quedo, para seguir viendo a la ciudad abandonada, mientras los despueses no la sepulten, como borraron el recuerdo de tantos muchachos que un día salimos de la Asunción y vinimos a fundar esta ciudad de Santa Fe (18-19).

Desde el comienzo, *Río de las congojas* construye una oposición entre el tiempo lineal y el espacio, que no es otra que la división entre explotadores y explotados, vencedores y vencidos, poderosos y muertos de hambre. Para los derrotados, es como si el tiempo no pasara, como si fuera circular: “Cuando llegamos con Garay a estas costas de durezas y cardales nadie pensó que cien años después, hundidos los sueños, se estaría de nuevo al empezar” (17). La acción de los vencedores aparece vinculada semánticamente a la órbita de “los transcurros” y “los despueses”, del paso del tiempo, mientras que los derrotados se aferran a la tierra, sus luchas son por el espacio que les han negado: “En las guerras iban los transcurros” (30). “Los despueses siguieron con aquello que pasó cuando la plaza se llenó de sangre” (14): “Eran dos visiones; dos intereses distintos. Nosotros, los mestizos, queríamos la tierra que ganábamos a brazo partido. Él [Juan de Garay], imponer un plan donde no entraban hombres sino despueses. Nosotros ilusionábamos un gran puerto en estas orillas. Él un puerto allá en el Sur” (92).

En esta novela, la cuestión del puerto queda iluminada como un espacio crucial si se quisiera realizar una genealogía de cómo se forjó la desigualdad entre las distintas regiones que componen la nación argentina. *Río de las congojas* deja ver que habría que remontarse a la época colonial, cuando surgió como objetivo político la búsqueda de rutas comerciales que aseguraran el tráfico de riquezas. Las primeras alusiones al puerto remiten al momento en que Pedro de Mendoza trae la orden de “abrir puertas a la tierra”, una ruta desde el Atlántico que llegara hasta Potosí, y en 1536 establece un asiento en la entrada del Río de la Plata, al que denomina “Puerto Nuestra Señora del Buen Ayre”, sobre cuyos restos Juan de Garay consuma en 1580 la segunda fundación de Buenos Aires. La existencia del puerto y el control de la Aduana estuvieron ligados de manera indisoluble al crecimiento de la ciudad de Buenos Aires y a la consolidación de su poder político

y económico sobre las otras regiones y provincias del país. En tal sentido, cabe destacar que en todas las novelas de la autora la referencia a Buenos Aires adquiere en la trama connotaciones negativas, y todas las historias principales de sus novelas están ambientadas, programáticamente, en regiones que no son la Pampeana (*Los comensales*, *La flor de hierro* y *Sabotaje en el álbum familiar* en el Noroeste, *Río de las Congojas* en la Mesopotamia, *Un piano en Bahía Desolación* en la Patagonia, y *La mamacoca* en el Noreste), como si su proyecto narrativo rechazara el imaginario espacial dominante.

2.1

En esta novela, el río es el espacio simbólico que articula una ficción de origen asociada a una mujer: María Muratore. En torno a su figura se va desplegando un mito que llegará a las siguientes generaciones a través de las leyendas sobre María que Isabel Descalzo les cuenta a sus hijos y allegados. El mito de Muratore tiene que ver con la lucha por la libertad, que la lleva a escapar de cada yugo que pretenda someterla. María huye de Asunción a Santa Fe para escapar de un prostíbulo. Huye de Santa Fe a Buenos Aires para escapar de ser la esposa de Blas. Y por último decide escapar de su amante, Juan de Garay, y debe enfrentar con las armas a dos hombres enviados por el conquistador para llevarla con él. Entonces contrata la canoa del Negro Cabrera (el más importante de los personajes secundarios, un esclavo) para huir de Garay hacia el Brete, donde finalmente muere luchando en la guerra disfrazada de varón, y en ese momento Blas la reencuentra. Muratore se constituye en heroína porque “quiso ser libre, siendo mujer” (150), escapando de los roles que le estaban destinados por su condición de género (prostituta, esposa o amante). Descalzo se encarga de transmitirles a sus descendientes la idea de que el alma de Muratore sigue vagando por el río y ha dejado un legado de rebeldía. Con ello, la novela incorpora no solo la cuestión de la opresión de las mujeres sino también un tiempo mítico que parece remitir a la tradición oral de las culturas indígenas, de las que la población mestiza es heredera, y a su carácter matriarcal:

En la barranca, Isabel Descalzo iniciaba a sus hijos y conocidos en el mito de María Muratore (...) Y seguía contando la vida de la finadita cuando vino a Santa Fe, como si fuera ella quien vino en la expedición de Garay. Agregaba cosas, según su recuerdo y parecer, y según la necesidad. (...) De tanto oír contársela los hijos la fueron aprendiendo. (p. 155) Cuando tuvieron su propia canoa cada uno de ellos se internaba por el laberinto de islas, bajo el fragor del sol o de la lluvia, tratando de dar con esa madre mitológica que, no dudaban, algún día iban a encontrar (160).

El otro elemento del mito de María Muratore es un objeto mágico: un anillo con una serpiente de dos cabezas. De este objeto polisémico, que simboliza entre otras cosas el tiempo circular (Palermo), se dan diferentes versiones. En la leyenda de Muratore, este anillo quedará asociado a su lucha por liberarse, ya que es con el dinero obtenido por la venta del anillo que contrata la canoa del Negro Cabrera para huir de Garay: “vendió el anillo para romper toda atadura con el Hombre del Brazo Fuerte, de quien fuera sólo una obstinación. Vendió el anillo para disponer de libertad. Y fue libre, todo cuanto puede serlo una mujer” (Demitrópulos *Río de las congojas* 154). Se trata de un objeto que a lo largo de la novela va pasando por muchas manos: Garay, Ana Rodríguez (la madre de María), un misterioso joven llamado primero Laconis y luego Nicolás, la propia Muratore, un indio del que se dice que toma el anillo del cadáver de María y se lo troca por una bagatela a un soldado español, un anciano paralítico a quien Blas de Acuña se lo quita para enterrarlo en el fondo de su casa, junto a los restos de su amada.

El anillo es un símbolo que condensa la forma del tiempo circular de los vencidos y, al mismo tiempo, en tanto objeto mágico, se constituye en un elemento misterioso que deja abierto un enigma con respecto al futuro. La mitología asociada a la serpiente de dos cabezas, Anfisbena, está presente en la tradición de los *romanzi*. En la *Farsalia*, Lucano describe cómo el ejército de Catón halló a la serpiente de dos cabezas en su marcha por los desiertos de África: ella se alimentaba de los cadáveres que quedaban atrás, del mismo modo que la lucha de los vencidos se alimenta del recuerdo de los muertos que los vencedores van dejando a su paso, como sugiere el epígrafe de esta novela.

Sobre el misterio del anillo y la serpiente de dos cabezas, dice Blas:

Era la mirada. La mirada de las cabezas la que acechaba desde la piedra, lúcida y fulgurante, mirada de basilisco, sin redención. Esa mirada envolvía un halo y convulsionaba el ánimo. Después el mirante se perdía adentro de la mirada y fondeaba en los ojos de la serpiente. Ahí se avenían imposibles, conciliaban opuestos y retrocedían las desgracias (116-117).

El final de *Río de las congojas* insinúa lo que quisiera llamar el “arabesco fantástico” (Quint) del romance, ya que el texto se deja absorber por completo en la atmósfera de una leyenda o un sueño profético. Ese misterioso joven llamado Laconis y Nicolás, el personaje que le había entregado a María el anillo de parte de Garay, reaparece cien años después, en busca de Blas, que sigue en la barranca del río. En el último fragmento, se presenta ante Blas diciendo ser tataranieto de uno los mestizos rebeldes, uno de los “Siete Jefes”, aunque no recuerda el nombre de su tatarabuelo ni parece mestizo –es pelirrojo y está vestido con un chaleco de terciopelo carmesí y botas altas– y lo invita a abandonar de una vez ese lugar del que ya se han ido todos, al mismo tiempo que le pide (casi le ordena) que desentierre el anillo de María: “Recoja el anillo que el viaje es largo –replicó ordenando” (173), dice la última línea de la novela. Cabe mencionar que las primeras leyendas de anillos aparecieron por vez primera entre los pueblos tribales, mucho antes de que comenzara a usarse la escritura, y su tradición sobrevivió al Imperio Romano y a la decadencia del paganismo. En el romance de Boiardo, *Orlando Enamorado*, hay también un anillo mágico. Y Plinio, en su *Historia Natural*, sostiene que la causa de la caída de la República Romana fue una disputa por un anillo, originada en la pelea entre el demagogo Druso y el jefe del senado Caepio. De acuerdo con esta tradición, incluso un imperio podría caer a causa de una guerra provocada por un anillo.

De esta manera, el final abierto de *Río de las congojas* se corresponde con el modelo anti-imperial estudiado por Quint. Según el crítico, mientras que los poemas imperialistas tienen un esquema teleológico y cerrado –que define la épica canónica occidental– los segundos tienen uno fragmentado y abierto. ¿Qué es lo que los perdedores de la épica tienen para decir respecto de sí mismos?, se pregunta Quint, y propone que la épica de los vencedores, al hacer equivaler el

poder con el *poder de narrar*, sugiere que los vencidos no tienen una narrativa, ni siquiera propiamente una historia que contar, y que están condenados a seguir narrándose a sí mismos de un modo que parece no conducir a ningún fin. Sin embargo, sostiene que estos relatos “proyectan para los derrotados narrativas espectrales”, tan proféticas a su modo como las visiones de ese destino imperial que la épica les ofrece a los vencedores (99). “En las derrotas late el desquite” (16), afirma Blas de Acuña en *Río de las congojas*, acercándose así a lo que Quint ha planteado como el sentido de esos finales abiertos: la idea de que la lucha continúa. En *La araucana*, hacia el final del poema, luego de la muerte de Caupolicán, cuando parece que la victoria de los españoles será definitiva, los araucanos se reúnen nuevamente y nombran un nuevo cacique que los dirigirá, dejando abierta, de esta manera, la posibilidad de continuación de la resistencia.

3.

Los principales protagonistas de *Un piano en Bahía Desolación* también pertenecen al mundo de las clases populares, pero de fines del siglo XIX: Nancy, una inmigrante pobre, y Gin Whisky, un lobero cuyo único hogar es el mar. El espacio geográfico-referencial donde se conocen estos personajes sin destino es Punta Arenas, ciudad-puerto ubicada estratégicamente en la ruta de navegación que comunica los océanos Atlántico y Pacífico a través del Estrecho de Magallanes; ruta que separa a la Patagonia de Tierra del Fuego y punto de gran influencia en el comercio internacional. Su fundación, en 1848, representó el primer acto de soberanía chilena en un territorio distante e inhóspito, pero de mucho valor geopolítico y económico.

En tal sentido, el trazado espacial de esta novela también remite al puerto como espacio a partir del cual se podría leer la historia argentina. Por un lado está el hecho de que toda la estructura económica del país fue construida mirando hacia el puerto de Buenos Aires, y así como la red ferroviaria se diseñó en función de los intereses comerciales que relacionaban a la oligarquía nacional con las inversiones de capital extranjero, especialmente británico, la fundación de puertos tendió a acompañar ese modelo económico y a las ciudades-puerto de la pampa

húmeda se sumaron después las de la Patagonia. Por otro lado, además, desde y hacia los puertos han sido traídos y llevados los “vencidos” (esclavos negros, indios, mestizos, mujeres comercializadas). En esta novela, el puerto es un espacio asociado al tráfico de mujeres: “Nancy la frígida me llaman desde entonces en este maldito puerto donde mi mala suerte me trajo. Y en eso tienen razón: no siento nada cuando estoy con ellos” (Demitrópulos *Un piano en Bahía Desolación* 44).

Nancy llega de Liverpool, depositada por su madre en un barco rumbo a la Patagonia, donde le han prometido que podrá encontrar un hombre que le dé “su apellido, hijos y una posición desahogada” (23). En Punta Arenas descubre que han sido engañadas, ya que ha sido vendida por un inglés a cambio de unas cuantas libras esterlinas a un “feroz y sanguinario” ganadero austríaco, que ya ha comprado antes a dos mujeres que murieron misteriosamente. Este hombre la obliga a trabajar en un criadero de ovejas y chanchos, le pega y la fuerza a tener sexo mientras el peón los mira. Ese período de su vida culmina cuando el peón del criadero asesina al patrón y luego va a buscarla a ella y la viola. Prófuga de la Justicia por ser sospechosa de la muerte del “marido”, debe pagar deudas que éste le ha dejado y su única alternativa es “hacer la calle”. En tal contexto conoce a un personaje gay llamado Bernardino, quien se solidariza con la protagonista por haber sufrido él mismo la violencia patriarcal cuando tuvo que huir de su pueblo tras haber recibido palizas y amenazas por su orientación sexual, y le propone trabajar en su bar, junto al puerto, tocando el piano.

Las protagonistas de Demitrópulos contrastan con aquellos personajes femeninos presentes en algunas de las obras del canon narrativo argentino del siglo XX (Solve en *Adan Buenoayres*, la Eterna en *Museo de la Novela de la Eterna* y Beatriz Viterbo en “El Aleph”, por mencionar algunos casos), las mujeres que no tienen voz propia, sino que están muertas y son ausencias evocadas a través de la mirada de un narrador masculino que construye una imagen de la mujer idealizada, incluso angelical, y la convierte en objeto de sus propias disquisiciones metafísicas.² Frente a esa abstracción, Demitrópulos presenta personajes

² Cabe señalar, además, que estas obras narrativas canónicas se caracterizan por una tendencia intelectualizante –que contrasta con ciertos géneros considerados “menores” y utilizados por

femeninos que narran en primera persona sus dolorosas biografías y revelan la cruda explotación económica y sexual a la que han sido sometidas las mujeres de las clases populares bajo un orden colonial, patriarcal y capitalista. Sostuvo la autora: “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, revisar el propio yo, hacer oír su palabra propia” (Poderti 17). La autora construye, programáticamente, un espacio literario donde se escuchan las voces de las mujeres pobres, que son también –y acaso sobre todo– las protagonistas secretas de la Historia.

Un piano en Bahía Desolación está estructurada en tres partes, la primera contiene dos capítulos, uno de 75 páginas y el otro de tan sólo 15, mientras que la segunda y la tercera parte no se encuentran divididas en capítulos sino en fragmentos que relatan episodios diversos, donde la línea temporal del relato primario es interrumpida una y otra vez por el pasado que traen las analepsis. Al igual que en *Río de las congojas*, el relato va alternado entre distintas voces narrativas –una voz en tercera persona, Gin Whisky, Nancy, Joris, Isidoro Prutt– que se suceden de manera arbitraria, sin que se pueda establecer alguna lógica causal que anticipe los cambios y organice la lectura. Nuevamente, se trata de una trama compleja y rebotante de historias secundarias, refractaria a la voluntad de resumirla de manera lineal, ya que ninguna sinopsis podría dar cuenta de la multiplicidad que propone formalmente esta novela. El carácter asimétrico de su estructura, tanto como la formulación caótica de la trama, podrían considerarse afines a la noción de una épica de los vencidos entendida como “forma fallida” o “mala forma” desde el punto de vista de la narración teleológica y canónica de los vencedores, retomando el planteo de Quint.

La dimensión sentimental de la trama se articula nuevamente en torno a un triángulo amoroso. La novela comienza cuando el lobero Gin Whisky, caminando por una calle del puerto, escucha la música del piano que Nancy toca y entra al bar. El primer capítulo reconstruye, mediante analepsis, el pasado biográfico de

Demitrópulos, como la novela sentimental– y que el espacio central de estas ficciones es la ciudad de Buenos Aires.

Nancy, de Bernardino y de Gin Whisky, quien dialoga con Nancy y le cuenta sus viajes en barco con su amigo Isidoro Prutt, incorporando tópicos de género de la novela de aventuras. En este relato se menciona a Joris, un marinero holandés a quien Isidoro deja en su reemplazo cuando abandona el trabajo de lobero y se retira a Bahía Desolación, y a quien Gin Whisky luego culpabiliza por el naufragio de su barco. En la línea temporal del relato primario, Gin Whisky le cuenta a Nancy su historia e intenta seducirla, pero no lo consigue. En el segundo capítulo es Joris quien ingresa al bar, se acerca a conversar con Nancy y logra seducirla e ir con ella a un hotel. A continuación, Gin Whisky los sigue, irrumpe en ese encuentro íntimo y, por celos, asesina a Joris. Nancy y Bernadino deberán entonces escapar de Punta Arenas para no ser acusados por el asesinato; y Gin Whisky, que se sabe responsable, optará por entregarles todo su dinero para que ella tome un barco de regreso a Liverpool.

La segunda parte, narrada predominantemente en tercera persona, condensa la dimensión política de la trama y reconstruye la vida social en el espacio de Punta Arenas a partir de las historias de un conjunto de personajes secundarios (la monja prostituta, el sargento, etc.), a la par que se relatan los preparativos que se llevan a cabo en la ciudad para un evento que remite a un hecho histórico conocido como el “Abrazo del Estrecho”. Tras el éxito de la “campana del desierto”, el Presidente Roca, en su segundo mandato, había ideado una especie de dialogo conciliador con Federico Errázuriz, el Presidente de Chile, para cerrar un clima de tensión entre ambos países, debido a un conflicto territorial. En Punta Arenas se realiza dicho encuentro, el 15 de febrero de 1899, y se deja pactado el tratado de 1902, que fija los límites entre Argentina y Chile complaciendo los deseos de las élites económicas de ambos lados. El tramo narrativo dedicado a la visita de Roca a Punta Arenas parece indicar el triunfo del Estado liberal, de la generación del 80 y su proyecto de Nación, que ya sentía haber cumplido el objetivo de exterminar a los habitantes de esos espacios a los cuales los vencedores, que se apropiaron de ellos, les llamaban “el desierto”, como si allí no hubiera nadie.

En *Un desierto para la Nación*, Fermín Rodríguez, invirtiendo los postulados del clásico texto de Tulio Halperin Donghi, *Una Nación para el desierto argentino*,

ha mostrado que “el desierto” funcionó como una suerte de artefacto discursivo que proveyó las imágenes en torno a las cuales se hizo, se deshizo y se rehizo el sentido de lo argentino; pero era un desierto teórico, no empírico, y por eso él asocia la noción de “desierto” con una población que el Estado abandona y excluye de la esfera de la ciudadanía. *Un piano en Bahía Desolación* parece ponerlo en evidencia, presentando las historias de quienes habitaban el espacio patagónico antes de la llegada del Estado. La posterior apropiación del espacio está insinuada en el siguiente tramo de esta segunda parte, una historia secundaria que se centra en los periplos de un personaje histórico, Julio Popper, ingeniero rumano y expedicionario, uno de los primeros que cartografiaron la región y fueron testigos y/o artífices del genocidio de indígenas. Popper arribó a Tierra del Fuego en 1886, donde descubrió el más importante yacimiento aurífero en territorios australes.³ De regreso a Buenos Aires en 1887 concretó una negociación con el Estado que le permitió volver a la Patagonia con los papeles que lo habilitaban para explotar todos los yacimientos que encontrara. La novela consigna que “hasta llegó a retar a duelo al gobernador de Punta Arenas por un asunto de identificación nacional” (131).

El lobero Gin Whisky encarna lo que ha sido derrotado con la llegada del Estado y el capitalismo a la región, una vieja ética romántica, de marineros aventureros y amigos de los indios. Los nuevos colonos, con espíritu burgués y sedentario, concentraron en sus manos la economía de la región a partir de ese periodo durante el cual la “Fiebre del oro” acompañó las campañas de exterminio de los pueblos originarios. Consciente de que con eso ha llegado a su fin todo un mundo repleto de vidas como la suya, que no se identifican con el Estado ni con el poder, Gin Whisky decide zarpar rumbo a la isla Bahía Desolación, para

³ En la novela aparecen las tribus indígenas que poblaban la región, los onas, los manekenk, los alacalufes y los yaganes. Dado lo apartado e inhóspito de aquel hábitat, pudieron vivir con cierta tranquilidad durante los siglos de dominio español, hasta el último cuarto del siglo XIX, con toda Sudamérica ya independizada, cuando llegaron los buscadores de oro y los estancieros. La expedición del chileno Ramón Serrano Montaner en 1879 informó de la presencia de importantes yacimientos auríferos en las arenas de los principales ríos de Tierra del Fuego. Se produjo entonces una emigración masiva de aventureros de múltiples países ansiosos por hacer fortuna. En este contexto hizo aparición Julio Popper, junto a otros como el neozelandés Alexander Cameron, los escoceses Samuel Hyslop, Alexander McLennan, John McRae y Montt E. Wales, varios de los cuales fueron cazadores de indios.

reencontrarse con su amigo Isidoro, quien vive rodeado de mujeres indígenas, ajenas a ese proceso que comandaban los pactos entre el Estado y los colonos: la recodificación de la tierra como propiedad privada.

3.1

En la tercera parte de esta novela, Gin Whisky arriba a Bahía Desolación y en su barco ha trasladado ese piano que Nancy solía tocar. El principal narrador de este tramo es Isidoro Prutt. Nacido en Buenos Aires, este personaje ha decidido abandonar la cultura occidental y olvidar su pasado, para vivir en una temporalidad por fuera de la Historia, vinculada a la cosmovisión que le transmiten las mujeres de la comunidad: “He perdido la cuenta de los días como mis esposas, que viven fuera del tiempo” (161). Ese espacio “sin tiempo” (Bahía Desolación) establece un contraste entre la tercera parte de la novela y la segunda, que ponía en primer plano al tiempo histórico al incluir elementos de datación y reconstrucción del contexto histórico-político. Al igual que en *Río de las congojas*, hay una oposición entre el tiempo y el espacio: Bahía Desolación es un espacio que se resiste a ser colonizado por el tiempo y por la idea de progreso que conlleva el proyecto de Nación.

El piano que Gin Whisky lleva a Bahía Desolación es un objeto que aparece connotado como un injerto de la cultura europea en la comunidad indígena, al igual que la escritura, una práctica que Isidoro Prutt ejercita (lleva un diario íntimo), pero de la cual preserva a sus hijos mestizos, para que no se “contaminen”. Si la cultura de la escritura, con su intrínseca linealidad, trae aparejado el tiempo, el piano se inscribe en la misma órbita y queda también asociado a la colonización: asume el carácter de símbolo de la cultura europea, occidental, blanca y cristiana. Por ello, Isidoro decide deshacerse él:

El hijo mayor de la ona joven quedó fascinado con el piano. He tenido que arrojarlo de la casa y recomendarle a su madre que lo aleje de esa caja de recuerdos vanos. Desde ese momento ella sabe que se trata de una caja diabólica, un hijo que los malos espíritus mandaron a la tierra para causar daño, como el alcohol, el tabaco y el azúcar (166).

Tres años después de la llegada de Gin Whisky, un barco de loberos que se dirigía a las islas Malvinas atraca en la caleta. Han debido detenerse porque parte de la tripulación, incluyendo al capitán, delira de fiebre. En ese barco se marcha Gin Whisky de Bahía Desolación, pero la fiebre queda. Es el síntoma de la peste amarilla que trajeron los tripulantes y se le ha contagiado a la comunidad indígena, destruyendo así a la población de la isla. Pero Isidoro Prutt y uno de sus hijos, el mestizo John Yámana, logran sobrevivir. El hijo asiste a su padre, que delira de fiebre y, a través de un monólogo interior, recuerda a Buenos Aires como la “polis del cambalache” donde “first is money” y “time is money” (199): “Corro desnudo por las calles desiertas de una ciudad extraña. ¿O por las de Buenos Aires sucias de sangre? (...) ¿La ficción civilizada se ha vuelto barbarie?” (199). El narrador evoca a la civilización como una ficción que solapa su núcleo de barbarie; de ahí que, al recobrar la conciencia, decida destruir los símbolos de esa cultura, el piano y su diario íntimo: “empiezo por romper hoja por hoja manuscrita y las arrojo al fuego, después busco un hacha y hago lo mismo con el piano” (202); “Ven, hijo, le dice a John, vamos a matar esa caja de recuerdos vanos. Buena leña, dijo John Yámana, y encendió una fogata” (203). Los vencidos no aceptan la derrota de manera pasiva, sino que también aquí “en las derrotas late el desquite”, ya que dejan un legado de insumisión y resistencia.

Los finales abiertos son un rasgo fundamental de la poética de la autora y ésta no es una excepción. En el último tramo de la novela, nos encontramos con un relato onírico en el que se reescriben, desde la perspectiva de la conciencia probablemente enfebrecida de Gin Whisky, los hechos narrados en los primeros dos capítulos, pero esta vez de manera alegórica, y entremezclados con la línea temporal del relato primario: el presente del barco donde esa tripulación enferma se dirige hacia las Islas Malvinas.

Cortajeando la neblina, a puro rasguño de timón, el *Dragón Negro* partió para Malvinas. Poco antes se habían hecho sentir las señales. Aquel albatros blanco –lanzado sobre el sesgo de sus alas para planear en círculos de desesperación–, aquel albatros blanco era un impacto de lo oculto y todos lo sabían (203).

Una serie de elementos (el hecho de que el barco se dirija a Malvinas, la fiebre amarilla, el huracán, los albatros, los niveos hielos que se erigen

inmaculados y monstruosos, el ulterior naufragio que se sugiere) permiten establecer una relación intertextual con las “Las aventuras de Arthur Gordon Pym” de Edgar Allan Poe. El rasgo formal que más ha dado que hablar de la novela de Poe a lo largo del tiempo es su final abrupto y abierto, casi surrealista, que muchos críticos han considerado una decepción. El final de *Demitrópulos* es, también, abrupto, abierto y casi surrealista. Una imagen arbitraria y alegórica frustra la expectativa de resolución de las intrigas: no se sabe si Nancy finalmente logró volver a Liverpool, no se sabe qué ocurrió con Isidoro y su hijo después de haber sobrevivido, ni tampoco qué ocurrirá con Gin Whisky en ese barco, llamado “*Dragón negro*”, que se interna en un laberinto de icebergs. Así finaliza la novela:

Cuando el *Dragón Negro* comprobó que personas y cosas vieron sobre ellas cumplidas las premoniciones, cerró las esclusas y los ojos de buey, hizo las reverencias del caso, desató su roja cabellera negra, reventó los ojos fulgurantes y, con *la derrota* corcoveando en su espina dorsal, se dejó hundir en el corazón del mar (219).

También aquí el final introduce un “arabesco fantástico”. Impedida, por su condición subalterna, de consumir cualquier tipo de cierre concluyente, la narrativa de los vencidos tiende a asumir una forma abierta, cuyo desenlace deja sin embargo sugerida la promesa de una continuación de la lucha, “una sangrienta e interminable secuela” (Quint 104).

4.

En este trabajo he tratado de explorar el potencial interpretativo de una oposición entre una estructura lineal y teleológica, asociada históricamente a la épica clásica, y otro tipo de estructura, digresiva, recursiva y abierta, que Quint ha considerado el modelo narrativo de los vencidos. Me ha parecido interesante pensar las características formales de las novelas de *Demitrópulos* como una toma de posición ideológica, que implicaría también una renuencia a satisfacer los requisitos y expectativas del mercado con respecto a las novelas históricas, muy en boga en la época en que la autora publica estas novelas. *Demitrópulos* prescinde de los principales elementos que el género novelesco hereda de su forma decimonónica y burguesa (pretensión de objetividad, linealidad, causalidad).

Rechazando el modelo narrativo de las novelas históricas “exitosas”, que rinden tributo a la intriga y transforman el material en soporte de pautas estructurales (suspenso, peripecia, desenlace), brindando así la garantía de obedecer a normas “eficaces” de producción, Demitrópulos realiza una apuesta formal completamente opuesta: elige lo abierto y lo desarticulado, lo que “no cierra”, en suma, la “mala forma”.

Este rasgo programático parece llegar a su punto de máxima radicalidad en los finales de las novelas. En consonancia con aquella tradición italiana del *romanzo* que le debe a Lucano toda una serie de elementos fantásticos y maravillosos como sueños proféticos, escenas de nigromancia, augurios y prodigios que pueblan la anticlásica *Farsalia* (y luego el *Orlando Furioso* de Ariosto), en sus novelas no hay un desenlace convencional sino escenas enigmáticas, como envueltas en la atmósfera de los sueños o de las leyendas, donde el fondo épico-histórico desaparece absorbido por el arabesco fantástico del romance.

Al mismo tiempo, Demitrópulos reelabora nuestras ficciones de origen desplazando la mirada hacia otras zonas geográficas, poblaciones relegadas, ríos y puertos que no están presentes en el imaginario dominante de la fundación de la nación; y, en el mismo movimiento, funda un espacio literario constituido por las voces y las historias de quienes fueron vencidos. Sus novelas evocan, una y otra vez, la explotación de las mujeres y el despojo de los pueblos originarios en la historia argentina. Por todos estos motivos, su obra podría leerse como una genealogía plebeya de la Nación, que se interesa por aquello que el progreso ha ido dejando a su paso, por los valores de quienes fueron derrotados en las batallas políticas, por espacios marginales respecto de Buenos Aires, y por la historia en su vertiente femenina, popular e indígena. Por último, en el plano formal también resultan narrativas atípicas, refractarias a las prolijas estructuras de la “buena forma” cultivada por la vertiente cosmopolita.

Bibliografía

Abbate, Florencia. "Un piano en Bahía Desolación y algunas constantes en la obra de Libertad Demitrópulos". *Hispanamérica* N° 131 (2015): 27-35.

---. "Río de las congojas: Una obra para repensar la Historia". *Nuevo Texto Crítico* Volume 26-27, 49-50 (2013/2014): 165-172.

---. "Libertad Demitrópulos: Una narrativa de los vencidos. En torno a *Sabotaje en el álbum familiar*". *Amerika* N° 12 (2015). En línea: <https://journals.openedition.org/amerika/6237>.

Bracamonte, Jorge. "Narración histórica, memoria y arqueología del sujeto en *Río de las congojas*". *Landa* Vol. 5, N° 1 (2016): 138-158.

Demitrópulos, Libertad. *Río de las Congojas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981. Reeditada por FCE, 2014.

---. *Un piano en Bahía Desolación*. Buenos Aires: Braga, 1994.

Ercillay Zúñiga, Alonso. *La Araucana*. Buenos Aires: Espasa- Calpe Argentina S.A., 1977.

Halperin Dongui, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Javitch, Daniel. *Proclaiming a Classic. The Canonization of the Orlando Furioso*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

Lucano. *Farsalia*. Madrid: Cátedra, 1996.

Palermo, Zulma. *Río de las congojas. De la historia al símbolo*. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1982.

Piglia, Ricardo. "Prólogo". Demitrópulos, Libertad. *Río de las congojas*. Buenos Aires: FCE, 2014.

Poderti, Alicia. "Libertad Demitrópulos. Mujer, identidad y escritura" (entrevista). *Claves* Año 4, Nro. 54 (1996): 16-17.

Quint, David. *Epic and Empire. Politics and the Generic Form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

Ricoeur, Paul. *La historia, la memoria, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004.

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.