

Libertad Demitrópulos: Una narrativa de los vencidos.

En torno a *Sabotaje en el álbum familiar*.

Florencia Abbate
Dra. en Letras (Universidad de Buenos Aires)
Investigadora de CONICET

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar la novela *Sabotaje en el álbum familiar* (1984), identificando en el texto aquellos rasgos que serían característicos de la obra narrativa de Libertad Demitrópulos (1922-1998) y partiendo de la hipótesis de que resulta posible rastrear en la misma un movimiento de descentramiento que se manifiesta en diferentes planos. Concebido como una continuación de mi artículo “Río de las congojas: Una obra para repensar la Historia” (2014), el presente trabajo apunta a seguir profundizando el estudio de la poética y el proyecto narrativo de la autora. Demitrópulos es una de las escritoras argentinas más interesantes de la segunda mitad del siglo XX, sin embargo, su obra no ha sido demasiado estudiada y tampoco ha tenido la difusión ni el reconocimiento que amerita. Las causas de ello no sólo se vinculan con su propio pudor, sino también con varios otros factores, como que fuera mujer, que fuera provinciana -nacida en Jujuy-, que fuera peronista militante y que escribiera sobre realidades sociales y políticas ligadas generalmente a las historias de las provincias. En su prólogo a *La mamacoca* (2013), novela publicada póstumamente, Nora Domínguez señala que esos fueron “sellos de difícil aceptación para una cultura en la que los circuitos de reconocimiento mayor se decidían en Buenos Aires y tal vez expliquen en parte su ubicación conflictiva y su reconocimiento tardío en el campo literario” (Ibid, p. 6).

Sabotaje en el álbum familiar transcurre en tiempos de la llamada “Resistencia peronista”, que se inicia en 1956, tras el Golpe Militar que se autodenominó “Revolución Libertadora”. Los personajes principales de la novela son cinco. Domingo Pulakis, un

dirigente sindical que tiene a su cargo el “Comando de propaganda” peronista del barrio porteño de Villa Lugano, durante ese período en el cual el peronismo estuvo proscrito como partido y “resistía” desde la clandestinidad. Manuel Prado, un trabajador agrario, azucarero, militante sindical de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar), que viaja a Buenos Aires e integra el comando liderado por Pulakis. Eliana, una hermanastra de Manuel, enamorada de él, que vive aún en la finca donde crecieron juntos, en Ledesma, provincia de Jujuy. Doña Waldina, la jefa de la familia, una mujer de campo, administradora de la finca, quien crió catorce hijos y luego a sus nietos. Y “la mataca”, una indígena whichi, a las órdenes de Waldina y niñera de toda su prole. En base a estos cinco personajes, mi propósito es leer el movimiento de descentramiento en esta novela, dándole el estatuto de un fenómeno que sería característico de toda la narrativa de la autora, y siguiendo la idea de que se manifiesta en los siguientes planos: 1) descentramiento de los géneros, 2) descentramiento de los sujetos, 3) descentramiento territorial, 4) descentramiento de la mirada masculina y de lo político en relación a lo social.

1.

La novela comienza con una declaración policial, en la cual Domingo Pulakis relata cómo lo torturaron con picana eléctrica. Los capítulos que transcurren en Buenos Aires cuentan una historia de la militancia de la Resistencia, e incluyen materiales pertenecientes a diversos géneros extra literarios, como esa declaración policial, cartas y discursos políticos, etc. Por su parte, aquellos capítulos que transcurren en la provincia de Jujuy, en la finca familiar donde vivieron Eliana y Manuel, ubicada en el departamento de Ledesma, asumen la forma de recuerdos subjetivos, desordenados, imágenes que la memoria evoca y la imaginación proyecta, a cargo de una narradora de la familia cuyo registro en ciertas zonas textuales se aproxima al de otro género menor, el del melodrama.

En ciertas zonas textuales de los capítulos que narran la historia de la militancia se podría pensar en un género de escaso prestigio literario que podríamos llamar literatura

panfletaria. Por ejemplo, se “reproducen” discursos de Domingo Pulakis frente a los militantes que están bajo su mando. El registro de dichos discursos resulta asertivo y aleccionador, semejante a las consignas que difunde el Comando de propaganda, que se encarga de producir boletines con “todo lo que la masa peronista debe conocer” (Demitrópulos, 1984, p. 77). En esas zonas, Demitrópulos no teme recaer en lo que Derrida (1975) denomina “posición ilustrativa” (p. 45), que consiste en poner el texto al servicio de “manifestar de manera palmaria o ejemplar” una ley o una verdad que no pertenecen al campo de la literatura. Como si la novela ilustrara las pedagogías populares de formación de cuadros militantes, Pulakis, en base a su experiencia, aconseja sobre cómo debe actuarse durante una sesión de tortura, y es como si esos discursos orales fueran a su modo documentos de la militancia durante esos años; es decir que Demitrópulos fuerza al documento a pasar de su estatuto escrito a un registro oral, el registro de lo dicho en un barrio por un dirigente ante militantes de base -un escalafón menor en la pirámide de un movimiento político-, convirtiendo a la literatura en testimonio de un trabajo cotidiano que no suele quedar registrado.

Por otra parte, el personaje de Domingo Pulakis, apodado “el griego”, permite establecer una relación intertextual con *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) de Rodolfo Walsh, referente argentino del género de crónica de investigación política. El personaje de Domingo Blajakis en el libro de Walsh refiere a un militante a quien apodaban “el griego”, jefe del Grupo Avellaneda de Acción Revolucionaria Peronista (ARP), un núcleo que tuvo pocos años de vida, orientado de modo medular por John William Cooke. Blajakis, cuyo perfil político era de raíces peronistas pero con gran adhesión a la Revolución Cubana, fue asesinado en la reunión que Walsh relata, en la pizzería La Real de Avellaneda, un suceso que también aparece representado en *Sabotaje en el álbum familiar*. En ese sentido, el hecho de que la novela de Demitrópulos consigne una serie de cartas que se envían Domingo Pulakis y John William Cooke, permite proponer otra relación intertextual, que remite a las célebres cartas entre John William Cooke y Juan Domingo Perón, una referencia canónica del peronismo de izquierda. Lo interesante de esta operación intertextual es que vuelve a descender un escalafón en la pirámide política, descentrando a las figuras principales, a los “ideólogos”, para ocuparse de los “héroes anónimos”. En tanto historia de la Resistencia, la novela ocuparía el lugar de la memoria

de los discursos, los diálogos y las cartas de los dirigentes locales y los militantes de base, aquello que permanece fuera del canon de una doctrina ideológica.

El elemento de la trama que opera como nexo entre las dos historias que la novela relata (una historia de la militancia política y una historia familiar provinciana) es el personaje de Manuel y su relación con Eliana. Esa historia de amor está narrada en un registro genérico propio del melodrama; Eliana ama a Manuel pero esa unión no ha podido consumarse porque son hijos de un mismo padre: “De no mediar la intervención materna, la tía Eliana hubiera dado por tierra con las barreras más firmes de la sangre. El incesto se contuvo; Eliana lloró mucho y Manuel se marchó de la casa y el pueblo” (Demitrópulos, Op. cit., p. 33), dice la narradora, nieta de Waldina. Su abuela es quien impide el incesto, echando de la casa a Manuel, el entenado (uno de los dos hijos bastardos de su marido, a quienes ella había criado junto con los doce hijos biológicos de la pareja). Manuel deja la finca de Jujuy, recalca en Tucumán, se consagra a la política y jamás regresa al pueblo, mientras Eliana queda convertida en una suerte de Penélope, que permanece soltera y esperando, inútilmente, que él retorne, condenada a ser la eterna y obsesiva enamorada de pueblo.

Los recuerdos que consigna la narradora -sobrina de Eliana y de Manuel- son como fotos de un álbum familiar: “La instantánea muestra a Waldina, mi tío Anselmo, y a mí, un arroyo pedregoso, un sulky, un puente de tablonos flojos, una mula ciega” (Ibid., p. 66). Esos capítulos que transcurren en Jujuy evidencian un registro poético, y en ellos se despliega un universo femenino, supeditado a la figura de Waldina, la matriarca, ligada a su vez al imaginario de la vida doméstica rural durante la colonia, y a prácticas y modos de existencia aún vinculados, como ha señalado Elisa Calabrese, con el sustrato indígena y su cosmovisión animista, mítica, del mundo natural, así como a un sentido diferente de la temporalidad: “La belleza y el horror del miedo ante el misterio que anida en lo cotidiano mismo, hacen alianza en el lenguaje lírico de la evocación” (Calabrese, 2007, p. 216). Así, el título de la novela condensa, por sus connotaciones, las dos historias: “sabotaje”, como palabra política, que refiere a las acciones directas de la militancia peronista clandestina, pero también al incesto como sabotaje de la imagen de la familia (del álbum de fotos) y a la aparición de Manuel como un sabotaje de la política en el seno de la vida familiar y comunitaria de estas mujeres provincianas.

Demitrópulos organiza las tramas a partir de géneros menores, pero las desarrolla con una originalidad formal que está dada por el lenguaje poético, la heterogeneidad de los materiales y sobre todo la no-linealidad del tiempo narrativo, ya que se trata de novelas que no se estructuran de acuerdo a un orden lineal, sino antes bien parecen comenzar y terminar en cualquier lado, como un caleidoscopio de voces subalternas que se van sucediendo. Sostiene Calabrese en su artículo sobre *Sabotaje...*: “el registro de la rememoración, tal como lo trabaja Demitrópulos, produce el efecto de la simultaneidad, del *perpetuum mobile* de la conciencia, donde el pasado recordado se subsume al presente de la escritura” (Ibid., p. 215). Por estas razones, las novelas de la autora no se dejan clasificar de acuerdo a ningún paradigma genérico, ni siquiera el de la novela histórica, como podrían sugerir sus temas.

Acaso se podrían pensar en relación a la noción de la épica de los vencidos que desarrolla David Quint en su trabajo *Epic and Empire*, donde la opone a la de los vencedores. Quint plantea que *La Eneida* define la forma canónica del género épico como una acción de guerra y creación de un orden imperial cuya narración adquiere una forma lineal y se representa como si estuviera teleológicamente predeterminada. Ahora bien, los vencidos tendrían su propio relato, que invertiría las premisas de la épica de los vencedores, presentando su propia derrota (o lo que es lo mismo: la victoria y el orden instituido por los otros) como producto de una mera contingencia, y al género de ese relato lo vincula al modelo del romance. El relato de los vencidos tomaría, 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, desarticulado, y por lo tanto, desde el punto de vista canónico de los vencedores, esa otra forma sería considerada como falta de forma o una mala forma, la de aquellos condenados a seguir narrándose a sí mismos de un modo que parece no conducir a ningún fin (siguiendo el modelo de *La Odisea*). A los vencedores pertenecería la épica, con su teleología lineal; y a los perdedores pertenecería el romance, con su deambular arbitrario o circular.

“Manuel también me consoló asegurándome que nosotros, en última instancia, apenas éramos un engranaje en la gran maquinaria de la opresión” (Demitrópulos, Op. cit, p. 44), afirma la narradora de *Sabotaje...* Me interesa resaltar esa frase porque el tópico de una “gran maquinaria de la opresión” recorre toda la obra de Demitrópulos. La experiencia central que atraviesa su narrativa es la opresión: ya sea de clase, de género, étnica, racial, o todo eso junto. Demitrópulos rastrea esa experiencia en distintos momentos de la historia argentina y el “sociograma” (Duchet, 1992) en torno al cual se articula la trama de las novelas parece ser “la lucha por la libertad”; en esa lucha confluirían las diversas identidades colectivas que se pueden inscribir en la “tradición de los oprimidos” a lo largo de la historia. Una tradición de lucha, como sostuviera Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la Filosofía de la Historia* (1940), donde propone que el sujeto del análisis histórico deben ser todos aquellos sujetos sociales que han sido las víctimas permanentes de los sistemas de dominación. Pero el sujeto de dicha tradición no está dado *per se*, sino que se constituye permanentemente en el proceso de asumirse heredero de un legado de lucha. Lo central reside en que dicho proceso, tal como lo Benjamin lo formula, no se nutre invocando el ideal de los “descendientes liberados”, sino que se nutre de la memoria: encuentra su inspiración en el recuerdo de “los antepasados avasallados” (de esa imagen se heredarían “el odio y la disposición al sacrificio”). Por eso, lo propio de la memoria de los vencidos sería una atención a lo derrotado, que resulta inquietante y subversiva porque supone cuestionar la autoridad de lo fáctico: el pasado no sería sólo lo que fue, sino también lo posible, lo que no pudo ser, lo que impidieron que sea pero sobrevive como posibilidad.

Al igual que en *Sabotaje...*, en *Río de las congojas* (1981), su novela más conocida, Demitrópulos construye un relato de la insurgencia y la derrota. El núcleo argumental se anuda a otro hecho histórico referencial: una insurrección fallida. En junio de 1580, los mestizos que habían combatido para fundar la primera ciudad de Santa Fe, traicionados por los españoles, que no cumplieron la promesa de darles tierras, cargos ni derechos en la nueva ciudad, aprovecharon la partida del conquistador Juan de Garay hacia el Puerto de Santa María del Buen Ayre (Buenos Aires) y tomaron el poder. Rápidamente, aquel alzamiento resultó sofocado y los rebeldes fueron decapitados. “Yo me quedé a acompañar a mis muertos” (Demitrópulos, 1981, p. 11), afirma el mestizo

Blas de Acuña en la primera oración de la novela. Ese mestizo es quien narra la mitad de los capítulos, y la otra mitad, dos mujeres, Isabel Descalzo y María Muratore. La primera es una humilde costurera que aspira a casarse con Blas para sobrevivir económicamente. Y la segunda es la heroína de la historia, la mujer de quien Blas se enamora, una mestiza que “Quiso ser libre, siendo mujer” (Ibid., p. 150).

Así, Demitrópulos construye aquel período de la historia (la Conquista) desde la perspectiva de tres narradores que revelan la opresión que implica ser mestizo, ser pobre, ser mujer. Y también ser indio o ser negro, ya que ese punto de experiencia común (de opresión) aparece por boca de un personaje secundario, un esclavo, “el negro Cabrera”, quien muere tras haber intentado en vano conseguir los recursos necesarios para liberarse “de la perra vida a la que estaba subyugado desde su nacimiento”, y de quien Blas dice: “El negro Cabrera, al verme tan ofuscado con la Descalzo, me calmaba diciendo que las mujeres, como los negros, como los indios y hasta como nosotros, los mestizos, estaban tan desvalidas que cuando veían el pan, aunque duro, lo mordían” (Ibid, p. 85). En su prólogo a la nueva edición de *Río de las congojas* (2014), Ricardo Piglia recuerda un poema de Bertol Brecht (“Preguntas de un obrero que lee”), que se interroga sobre quién construyó Tebas, la de las siete puertas; en los libros sólo figuran los reyes, pero, “¿acaso ellos arrastraron los bloques de piedra?”.

Se diría que los protagonistas de las novelas de la autora son éstos: los personajes que nunca forman parte del centro de la Historia, como puede observarse también en *Sabotaje en el álbum familiar*, donde se elige una figura como la de Manuel, un trabajador rural, oprimido por los “dueños de la tierra”, o bien como la de “la mataca”, que encarna la historia de las mujeres indígenas exterminadas o explotadas. Nora Domínguez ha señalado: “Demitrópulos configura los territorios y elencos de comunidades fisuradas, heridas de muerte por el maltrato social, las injusticias y la pobreza. En su centro coloca a uno o varios personajes marginales, sin rango ni poder, que movilizan fuerzas personales o grupales hacia alguna forma de la rebeldía y la emancipación o hacia el relato de un sacrificio social que proporcione el camino hacia el cambio” (Domínguez, 2013, p. 7). Ese carácter anónimo de los personajes es un elemento fundamental de la “épica de los vencidos” tal como la define Quint (1993). En la épica de los vencedores, este tipo de personajes suelen ser representados como obstáculos para la

constitución del orden, y en tanto obstáculos están predestinados a ser superados, tienen un papel secundario, mientras que la memoria de los vencidos convertiría a esos personajes de reparto en el centro mismo de la historia.

3.

En cada de una de sus novelas, Demitrópulos elige como base espacial del relato un lugar de la Argentina que no es Buenos Aires. Esto que podría pensarse, en términos ideológicos, como una voluntad federalista de su proyecto narrativo, completa su plasmación en el hecho de que su obra parecería focalizar la historia argentina a partir de una perspectiva descentrada, la de diferentes historias locales, propias de las distintas regiones que conforman el país: la Mesopotamia en *Río de las Congojas*, la Patagonia en *Un piano en Bahía Desolación* (1994), el Noroeste en *Los comensales* (1967) y *La flor de hierro* (1978) y el Noreste en *La mamacoca*, una manera de cuestionar la tradición centrada en Buenos Aires y la región pampeana. En *Río de las congojas* Buenos Aires asume, cada vez que es mencionada, una connotación negativa debido a que es la causa de la desdicha de la primera ciudad de Santa Fe y su río, que soñaba con ser aquel puerto que luego fue el Río de la Plata. Este pasaje de la novela muestra la problemática de la centralidad de Buenos Aires y su puerto, cuya gravitación ha sido determinante en la historia argentina, como un fenómeno opresivo y que condenó a las provincias a un triste destino subalterno:

“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, y haciendo cruz con la tierra adentro, a guardarle las espadas a su ciudad predilecta (...) El río fue para los otros. Para nosotros las congojas y desabrimientos” (Demitrópulos, 1981, p. 18-19).

En *Sabotaje en el álbum familiar*, la ciudad de Buenos Aires aparece figurada mayormente desde la perspectiva de Manuel, quien acaba de llegar de Tucumán y, además, debe moverse “en la clandestinidad”. La narración parece adoptar siempre una perspectiva provinciana para describir esta ciudad; se hace referencia a una “tarde porteña sin ocaso, húmeda y pestilente”, “sin árboles ni ángeles que se descolgaran del cielo sucio

de Buenos Aires, todo vaho y humaredas parduscas, sin chalchaleros que lo despidieran cantando” (Demitrópulos, 1984, p. 28). Y la narradora construye una imagen amenazante de Buenos Aires y se pregunta:

“Dónde pudo haber ido si todo resulta peligroso para él. En este momento pueden tramplearlo las crujientes escaleras, los corredores negros de hollín, el puente Avellaneda que él cruzaba solo o en medio de la multitud, las callejuelas de barro, el aguantadero de la villa. Perseguido, todos los sitios son una trampa y le negarán un agujero donde meterse para quedar fuera del cerco que le van tendiendo, a esta altura de su vida en que ha terminado por ser identificable con el sabotaje tanto como por su cara picada de viruela, el andar gacho y los ojos confusos” (Ibid., p. 40)

Se trata de una descripción que subraya la condición de militante sindical de Manuel, pero también su condición de provinciano en la Capital Federal. Por un lado, Buenos Aires aparece descentrada en relación con Jujuy y Tucumán, las provincias donde se desarrolla la trama familiar, y por otro lado, la descripción de la propia Buenos Aires responde a un enfoque descentrado, dado que ya no se trata de mostrar lo visible de su materialidad, sino antes bien su vida clandestina, lo que se agita por debajo de la apariencia. Como si adoptara el punto de vista de los militantes sindicales clandestinos, la narración construye una imagen de Buenos Aires que la figura como un espacio atravesado por la metáfora del “campo minado”: “Me inquieta saberlo solo y suelto en el campo minado de la ciudad” (Ibid., p. 40), afirma la narradora. Pero la vida clandestina implica también el sabotaje, la subterránea materialidad de la resistencia y de aquellos que siguen luchando:

“Parecía que un enorme monstruo de millones de cabezas se agazapaba en toda la tierra argentina produciendo pequeños incendios, roturas, interferencias, canales subterráneos, rompimientos de caños maestros de agua, de gas, de luz, sacudimientos inesperados, irrupciones, todo desde la clandestinidad” (Ibid., p. 41).

Si consideramos que la novela se publicó inmediatamente al término de la última dictadura militar en la Argentina (y debe haber sido escrita durante el Terrorismo de Estado), también sería posible pensar que esta figuración de la ciudad remite no sólo al período de proscripción del peronismo, sino además a la Buenos Aires de la década del 70, poblada por una nueva generación de militantes “en la clandestinidad”. Como elemento de una particular historia de los vencidos, es posible concebir el descentramiento territorial como parte del efecto de desestructuración producido por la

derrota, asociado a las operaciones de “expulsión” generadas por los diversos centros dominantes.

4.

La mirada de género es un componente crucial del proyecto narrativo de Demitrópulos, cuyas novelas ponen en primer plano la problemática específica de las mujeres en su carácter de sujeto colectivo sometido en las sociedades patriarcales. Al mismo tiempo, las problemáticas y las perspectivas de las mujeres operan un descentramiento de lo político entendido en su sentido tradicional, incluso de lo que podríamos llamar la lucha de clases. En *Sabotaje...* la mirada de la narradora que relata la historia de Manuel opera un descentramiento respecto del tema político que es el que signa la vida del trabajador y sindicalista azucarero:

“Seguramente, nunca oyó hablar de Baring Brothers, me dijo Manuel. Efectivamente, ¿cómo iba a saber yo, perdida en un pueblo de la campaña o en un internado de señoritas, en el seno de una familia de ganaderos provincianos, que existía un empréstito concertado en el siglo pasado con la banca inglesa Baring Brothers que todavía se estaba amortizando? (...) Pero estos temas tan áridos no me interesaban; prefería reconstruir sus pasos desde el día en que saliera de nuestra casa por el asunto de Eliana. Con su juventud se largó rodando y fue a parar a Tucumán” (Ibid., p. 44).

Manuel jamás regresa a Jujuy para reencontrarse con Eliana, la olvida, se consagra a la política y se revela como un personaje incapaz de amar. “El vacío. El hambre de amor. ¿Sabés lo que es tener sed y no colmarla? Es como un tren que te recorriera por dentro” (Ibid., p. 127), dice Eliana refiriéndose a la presencia de Manuel en su vida; y la novela narra además un viaje en tren, la situación dentro de un tren que descarrila, que a su vez parecería alegorizar el destino de los militantes, en tanto Domingo Pulakis y Manuel serán asesinados.

El episodio central de la trama se produce cuando Eliana muere, tras haber esperado en vano a Manuel durante toda su vida, y en ese contexto, él regresa al pueblo, pero no por Eliana sino por un motivo político, y luego la sobrina lo recibe en la casa de la familiar: “en su condición de delegado zonal del gremio de obreros del azúcar llegó al pueblo para apoyar una huelga que resultó sangrienta para los obreros lugareños que trabajaban en el Ingenio, latifundio formado, entre otras, por las tierras que habían sido

de Waldina” y que le fueron expropiadas (Ibid., p. 45). La narradora define a la huelga como “sangrienta” para los “lugareños”, marcando una perspectiva diferente a la perspectiva política de Manuel. El cuadro crítico respecto a la militancia se completa con la escena fundamental de este episodio que va siendo contado fragmentariamente, disperso a través de la narración de la memoria. Se trata de la escena en la cual, de modo inesperado, Manuel se presenta en el velatorio de Eliana:

“Manuel se arrinconaba escoltado por los compañeros del sindicato, pálido y sudoroso. Había vuelto, después de muchos años, a traer el apoyo de la zonal para el sindicato en huelga. Rato después vinieron a avisarle que la casa estaba rodeada. Fuerzas del orden al servicio del Ingenio. Malas noticias. La casa era una ratonera (...) En voz baja Manuel nos dijo bien claro que Eliana, a quien profesara un gran cariño, debía cederle el cajón donde reposaba. Estupor. Respingos. Alarma entre los parientes” (Ibid., p. 51).

Las miradas de las mujeres de la familia sobre la figura de Manuel descentran la perspectiva política e introducen una crítica desde otro tipo de perspectiva, acaso una ética de la responsabilidad y el cuidado de los otros, que se insinúa de algún modo vinculada con la función de sostén que desempeñan las mujeres jefas de familia. Sobre ese horizonte se recorta el personaje de Waldina, figura matriarcal, bastión del cuidado y el sustento de sus hijos y nietos: “Que Waldina, al fin y al cabo mujer, había hecho demasiado haciendo de peón, mozo de mano, mozo de cordel, capataz, administrador, patrón, padre y madre” (en claro contraste con su marido, que es descrito como un “gringo fanfarrón” que se la pasa viajando y no hace nada por nadie). En la escena del velatorio, el cadáver de Eliana finalmente es retirado del cajón y llevado de nuevo a la cama; entonces Manuel ingresa en el cajón, ante la silenciosa indignación de las mujeres de la familia, cuya ética respondería a un sistema de valores diferente al del campo político:

“Que se fuera y no volviera más porque su llegada a nuestra familia siempre había sido motivo de inquietud. Le dijimos que si él, Manuel, no tenía agallas para enfrentar las desventuras de la política, para qué se metía en esos berenjenales y arrastraba con él a los pobres obreros e indios peladores de caña que solo querían comer y vivir en paz” (Ibid., p. 52).

Cabría preguntarse si esa mirada sería consecuencia del doble descentramiento de estas mujeres de provincia por el hecho de estar virtualmente excluidas del campo político institucional, adquiriendo una mirada también descentrada del campo de lucha político tal como lo entenderían los militantes.

El final de la novela merece una mención aparte. *Sabotaje...* concluye con un episodio que parece escogido en forma arbitraria, del mismo modo aparentemente caprichoso en que culminan las otras novelas de la autora, cuyas estructuras tienden a evocar un caleidoscopio de voces que construye la historia de una manera no lineal, siguiendo el ritmo de los recuerdos en la memoria o al menos la lógica de un ordenamiento de carácter subjetivo, distanciándose de ese modelo de relato teleológico emparentado con la épica de los vencedores y más tarde con el realismo decimonónico. El final de *Sabotaje...* es el relato de la historia de “la mataca” y una escena protagonizada por esta indígena whichi que oficiaba de sirvienta de la familia y que es la única que ha quedado en el lugar tras las muertes de Waldina y Eliana. Contada con el poco frecuente recurso de un monólogo interior en indirecto libre -y con una variante del español que recrearía ese habla indígena en lengua literaria-, la historia de “la mataca” es la historia de una mujer que Waldina le compró a un cacique por cinco bolsas de harina. Al adoptar la perspectiva de este personaje, el relato parece tocar el suelo de la pirámide de los oprimidos, remontándose a los primeros antepasados de esa larga y vasta tradición: la de la derrota.

¿Qué es lo que los perdedores de la épica tienen para decir respecto de sí mismos?, se pregunta David 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 narrar: “Sin embargo, estos poemas también 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” (Quint, 1993, p. 99). Impedida, según Quint, por su condición subalterna, de consumir cualquier tipo de cierre concluyente, la épica de los vencidos se vería conminada a asumir una forma abierta y fragmentaria, cuyo final contendría sin embargo la promesa de una historia alternativa de resistencia, “que en el mismo momento de su cierre formal, evoca una sangrienta e interminable secuela”. Tal secuela se anunciaría bajo la forma de una “maldición” en cuya perseverancia se agita “el espectro de una retribución futura real,

que va a tomar la forma de insurrecciones periódicas, incursiones renegadas y actos de sabotaje” (Ibid., p.104).

Sobre el final de *Río de las congojas*, contemplando el lugar donde murieron los mestizos rebeldes, Blas de Acuña afirma: “En las derrotas, late el desquite”. Esta idea del desquite también está presente en el final de *Sabotaje en el álbum familiar*, dado que la última escena relata un acto de venganza. Se trata del momento en que la indígena mataca decide tomar revancha de su propio hijo, un hijo que fue engendrado contra su voluntad, producto de la violación de un blanco (Pegro Urgimán), y un hijo que además no la llama mamá sino “india comprada” o “mataca tuerta”, un hijo que la golpea, la escupe, la humilla, y que en ese momento, por andar borracho, se caído en un pozo y para salir le ordena que lo ayude. La mataca se niega a ayudarlo, y su voz pone fin de este modo a la novela:

“Que llore, que muera, que se pudra. Que se seque dentro del pozo como charquí. Que reviente el hijo de Pegro Urgimán, mandinga como su padre. Desprecia a la tribu de maticos, la humilla vuelta y vuelta porque él se siente blanco y cristiano. Pero es mandinga. Salió malo y sin corazón. (...) Para él es despreciativo ser mataco: para ella es una bendición. Los maticos son buenos, se quieren y ayudan, se respeta entre ellos. No son como los blancos: ambiciosos, mentirosos, pendencieros, falsos (...) Allí permanecerá mientras ella quiere porque es la dueña, ahora. Ella es quien manda (...) Que se tome su meada y se coma su cagada. Que aprenda a no llamarla mataca tuerta” (Demitrópulos, 1984, p. 137-139).

Esta “maldición” de la mataca con la que se cierra el texto constituye la expresión más radical y condensada de la lógica del sabotaje que atraviesa toda la novela, empezando por las acciones directas de la militancia clandestina contra la dictadura de la autodenominada “Revolución Libertadora”. La elección de cerrar la novela con la voz de la mataca avanza todavía un paso más, hacia un nuevo descentramiento, y a esa lucha de clases le da un giro en clave étnica y de género. Las mujeres indígenas, las más oprimidas, sometidas a la explotación y a las violaciones ya desde los tiempos de los conquistadores, encarnarían al sujeto colectivo que ha sido víctima de las mayores violencias (más aún incluso que las mujeres blancas o mestizas, que contarían con ciertos privilegios dentro de los grupos dominados bajo el patriarcado). De esta manera, el “desquite” de la mataca parecería implicar una impugnación del conjunto del orden occidental, blanco, cristiano y patriarcal, que habría relegado a los pueblos originarios y a sus mujeres incluso más allá de los márgenes de la historia.

Novelas de Libertad Demitrópulos

1967. *Los comensales*, Buenos Aires: Testimonio.
1975. *La flor de hierro*, Buenos Aires: Sudamericana. Reeditada por Ediciones del Dock, 2004.
1981. *Río de las Congojas*, Buenos Aires: Sudamericana. Reeditada por FCE, 2014.
1984. *Sabotaje en el álbum familiar*, Rosario: Fundación Ross.
1994. *Un piano en Bahía Desolación*, Buenos Aires: Braga.
2013. *La mamacoca*, Villa María: EDUVIM.

Bibliografía

- Abbate, Florencia, “Río de las congojas: Una obra para repensar la Historia”, *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, 2015.
Benjamin, Walter, “Tesis sobre la filosofía de la historia”. *Discursos Interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1982.
Calabrese, Elisa, “Una memoria del linaje y de la historia. *Sabotaje en el álbum familiar* de Libertad Demitrópulos”, *Arrabal*, N° 5-6, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Universitat de Lleida, 2007, pp. 213-219.
Derrida, Jacques, “The Purveyor of Truth”, *Yale French Studies*, No. 52, Graphesis: Perspectives in Literature and Philosophy, 1975, pp. 31-113.
Domínguez, Nora, “Espacios y tiempos de libertad. *La mamacoca*, novela póstuma de Libertad Demitrópulos”, en Demitropulos L., *La mamacoca*, Villa Maria: EDUVIM, 2013.
Duchet, Claude, *La politique du texte, enjeux sociocritiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1992.
Perón, Juan Domingo; Cooke, John William, *Perón-Cooke. Correspondencia I*. Buenos Aires: Granica, 1973.
Piglia, Ricardo, “Prólogo”, en Demitrópulos L., *Río de las congojas*, Buenos Aires: FCE, 2014.
Quint, David, *Epic and Empire. Politics and the Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton: Princeton University Press, 1993.
Walsh, Rodolfo, *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2007.