

## Espacios y tiempos de Libertad. *La mamacoca*, novela póstuma de Libertad Demitrópulos

Nora Domínguez\*

La llegada de la escritora jujeña Libertad Demitrópulos (1922-1998) a Buenos Aires coincide con los años de surgimiento del movimiento peronista y las movilizaciones masivas de obreros a Plaza de Mayo. Su biografía también cuenta que estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires hacia finales de los 40. En esos años, Demitrópulos lee y publica sus primeros poemas (*Muerte, animal y perfume*, 1951); se une al poeta Joaquín Gianuzzi con quien tendrá dos hijas, compartirá el resto de su vida y, de común acuerdo, se distribuirán el ejercicio de la poesía y de la prosa. Luego, durante los años 60, vendrán sus primeras producciones narrativas; con el tiempo desplegará un estilo propio que se verificará en su novela más importante, *Río de las congojas* (1981).<sup>1</sup> El sentimiento y la convicción peronistas que practicaba eran de pronunciación franca y abierta y de constante aplicación. Trabajó en el hogar escuela Eva Perón donde conoció a Evita. Posteriormente asistió a las misas celebradas por su muerte y a los actos de la llamada “resistencia peronista” en los años de proscripción del partido (1955-1973). Su origen provinciano, la práctica de una literatura muy comprometida con los espacios geográficos y simbólico-culturales de los pueblos del norte del país, su filiación política fueron en general y no solo en su caso, sellos de difícil aceptación para una cultura en

---

<sup>1</sup> DEMITRÓPULOS, Libertad. *Río de las congojas* (1981). Buenos Aires, Sudamericana. Tuvo varias reediciones.

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.<sup>2</sup>

Un cierto andamiaje textual resulta común al conjunto de sus novelas ya que tanto en las primeras (*Los comensales*, 1967 o *Flor de hierro*, 1978) como en las que le siguen a *Río de las congojas* (*Sabotaje en el álbum familiar*, 1984 y *Un piano en Bahía Desolación*, 1994)<sup>3</sup>, 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. El ladero o “mosqueteador”, la joven que toma las armas, la extranjera, la prostituta, la enamorada, el negro, el mestizo, el rebelde, la amante esposa, el conspirador o el militante político, la monja oculta tras el disfraz de la meretriz, concentran en cada novela el punto de emergencia o devenir de esa otra historia que reparará la fisura. Son los marcados por la ilegitimidad pero también los depositarios del desafío social. Con este procedimiento las novelas no remiten a ninguna fractura original sino a condiciones históricas que cada texto exhibe de manera diferencial y cuyos engranajes político-sociales pueden ser alterados. Rebeldes, bastardos, ilegítimos, pero también iletrados y

---

<sup>2</sup> Demitrópulos ha declarado que no le fue difícil escribir aunque sí convertirse en una escritora reconocida. Su literatura fue objeto de trabajos críticos en la Argentina y en el exterior, sin embargo esta circulación estuvo restringida al ámbito académico. En 1996 fue objeto de un Homenaje en la Biblioteca Nacional y se reeditó *Río de las congojas*. Así se inicia un reconocimiento mayor que se concreta aún más cuando en 1997 recibe el Premio Boris Vian.

<sup>3</sup> *Los comensales* (1967) Buenos Aires, Editorial Testimonio; *La flor de hierro* (1978) Buenos Aires, Ediciones Castañeda; *Sabotaje en el álbum familiar* (1984), Buenos Aires, Editorial Fundación Ross; *Un piano en Bahía Desolación*, (1994) Buenos Aires, Ediciones Braga.

nómades, los personajes de las novelas responden a un modelo social que Demitrópulos tuvo a mano y que deseaba dar a conocer: ya sea por la experiencia que acumuló en su contacto con las clases más pobres de los pueblos de su provincia (Jujuy), ya por la marca definitiva que imprime en su biografía y en su formación como escritora la emergencia del peronismo en 1945 y Eva Perón, ya por su fidelidad político-intelectual a esta convicción en las décadas que siguen. Este encuentro constituye el corte de carácter simbólico-político que funda los términos centrales de su producción literaria y, en consecuencia, sitúa en esa relación una lectura ineludible. *La mamacoca*, novela póstuma que lleva en el manuscrito la fecha 1994, marca una diferencia. Las comunidades fisuradas de las novelas anteriores y su elenco de marginales rebeldes que luchaban para redimir al conjunto no desaparecen pero, enviados a una trastienda ficcional, son neutralizados políticamente y no asumen protagonismo. Los personajes centrales en *La mamacoca* son hombres y mujeres nacidos en la frontera que hacen de ella el escenario fundamental de sus negocios ilegales y de los destinos de ambición personal atados a ellos. Son figuras de poder y la novela exhibe los modos de alcanzarlo y ejecutarlo.

## Espacios

Para asentar estos procedimientos las novelas de Libertad Demitrópulos realizan una fuerte apuesta a la construcción de espacios. El espacio que la escritora decanta en cada historia y que escande en cada propuesta textual es no solo plural sino de nombres precisos que señalan territorios reconocibles y emblemáticos. Su imaginación literaria parece partir desde un núcleo móvil del interior del país para elaborar en esas migraciones simbólicas universos de ficción que reclaman fundamentalmente a la novela histórica o al relato de viaje. Estos hitos despliegan y expanden modos de mirar hasta lograr que

a partir de ellos cada texto configure un lugar o una zona. Allí sobresalen la presentación de unos personajes, que, convertidos en voces discursivas, operan como figuras especulares de los lugares que habitan o como el reflejo de su transgresión o de su huida al peligro de la determinación.

Desde su primera novela hasta la última se ordenan y suceden: Tucumán o Santiago del Estero en épocas de conquistas y luchas locales; los ríos que unen Santa Fe y Buenos Aires en los momentos históricos de fundaciones en *Río de las congojas*, los recorridos más urbanos en los años de la resistencia peronista en *Sabotaje en el álbum familiar*, el contacto entre inmigrantes confinados al olvido y la soledad en la Patagonia y los viajeros marinos en *Un piano en Bahía Desolación*, los tráfico de cuerpos y mercancías de contrabando en las zonas de fronteras móviles del Chaco en *La mamacoca*.

En esta última novela, la frontera pasa a ser el centro de irradiación simbólico, espacial y ficcional que produce, genera y afecta a las subjetividades, los cuerpos, el mundo cultural y social en su conjunto. No hay manera de sustraerse a la maquinaria que desata. Los personajes y voces se constituyen en esos pasos por los que se comercian y lucran cuerpos, drogas, mercancías, influencias; pasajes por donde se transmiten órdenes y se llevan a cabo sus obediencias y cumplimientos. El tenor de estos sujetos y objetos que se intercambian o venden y los cruces, pasajes, las idas y vueltas, los viajes producen una movilidad densa de ilegalidad, una disolución de límites que ampara confusiones e indeterminaciones. El carácter abierto e irregular de la frontera, deshace las marcaciones, separa y luego cubre las huellas. Produce impunidad, confunde, persigue, borra, mata y vuelve a borrar:

“Tal vez el que viene de afuera y esté de paso crea que cruzar la frontera es algo fácil, o que acaso apenas esté afuera de uno mismo. Tal vez quiera ser original y piense que se puede jugar con le-

yes propias. Esto es una ingenuidad, palabra fuera de uso en estos lares. Aquí todos saben qué significa la frontera: purgación, estado de crisálida, el intervalo que separa del absoluto, la fulguración. Quien se atreve a cruzarla, a desafiarla, desprecia el paraíso. Tenemos un ansia amorosa por el infierno, tenemos el gusto por el sabor y la pasión del sabor. Para nosotros las fronteras existen y el infierno no está solamente del otro lado. Es necesario cruzarlas, morir y transfigurarse para recobrar la lucidez, la embriaguez de lo múltiple.”

La novela coloca allí, en ese intervalo con leyes propias “que separa del absoluto” su escena central y a sus personajes “Ellos” (padre e hijo Justo Pastor y Justo Crescencio y el mafioso rival, Saúl Sombrío), y “Ella” (la niña Justina, más tarde La Loba, nieta e hija de los primeros) –traficantes de droga, contrabandistas que construyen sus fuentes familiares de poder como enemigos hasta que la necesidad de mejorar los dividendos y las cuotas de poder los hace aliarse y compartir negocios– parten en dos y concentran el punto de vista dual del texto. Un contrapunto presentado por un narrador anónimo omnisciente que focaliza en ellos su perspectiva y los sigue, amparado en el uso de una primera persona que recurre frecuentemente a una segunda<sup>4</sup> para advertir o anunciar acciones de los personajes centrales, de “Ellos” y “Ella”. Esos modos de ir marcando acciones, anticipar recorridos, adivinar deseos de los personajes o pronosticar sus delitos, reproduce los movimientos deambulatorios de una cámara o los objetivos de un proyecto documental situado en ese espacio, entendiendo aquí espacio, tal como venimos sosteniendo, como una configuración simbólico ficcional inseparable de los sujetos que lo ha-

---

<sup>4</sup> Por ejemplo: “Se sentará en la última fila y en la oscuridad entrará usted” (35) “Un día alguien – ¡acaso usted? – la bautizó la Loba y es así como se deja llamar” (146).

bitan. Los atributos de este punto de vista que mueve los hilos de la representación para reproducir una estructura coral de marionetas, se inclinan repetidamente hacia un encuadre que opera como instancia de auto-reflexión sobre la composición del relato, en términos literarios y a veces visuales, y que busca pasar en limpio algunos de sus procedimientos<sup>5</sup>. Se trata de una voz sin nombre propio cuya autoridad narrativa, a veces oculta en una primera del plural, está dada por su condición de habitante de la frontera y testigo principal:

“Este debió ser un pueblo incrustado entre selvas de quebrachos y maraña de vinales para ocultar bandoleros y hacerlos invisibles a la policía, como Isidro Velázquez, el vengador y Vicente Gauna. (...) Inclinandose hacia la tierra que habían defendido entraron en la oscuridad como en un refugio. Así pasaron esas vidas dudosas. Antes que en la lengua propia conversaron en la extranjera: la frontera fue siempre más real que la capital de la República. Cuando sopla el viento, la basura del país vecino se deposita entre nosotros.

Nos queda entonces, escuchar a los pájaros. (...)

Los forasteros no pueden leer estas cosas.  
La frontera es transgresión y para eso han venido”

Si la frontera es entonces cuestión de lectura, pertenencia y transgresión, no hay duda de que estas instancias no son necesariamente paralelas pero sí funcionales a una localización temporal. La frontera es un cronotopo que vincula al texto simultáneamente con el tiempo fic-

---

<sup>5</sup> Ver por ejemplo: “Las epifanías. La composición aditiva. El tiempo de los sobresaltos que vuelven cargados de información acumulada” (37) o “La conversación y la subconversación. El sentido aparente recubriendo el sentido oculto de las palabras. El alargamiento de la conversación que se estira para resistir las presiones de los movimientos interiores tornándola petulante, rígida y sinuosa” (149) o “En rápida secuencia vista de gráficos animados: automóviles, escaparates, algunas chimeneas de fábricas y edificios que se mueven vertiginosamente en el cuadro” (89).

cional para el que fue pensado y con el tiempo en el que transcurre su escritura. César Aira ha sumado otra fecha más como dato importante para la adjudicación de sentido de un texto: el de la lectura. Esta línea que nos involucra abre el juego textual hacia un futuro que el texto parece conocer, aunque de hecho no conozca, como si ese presente que comparten escritura y ficción supiera más de lo que sabe.<sup>6</sup>

Por otra parte, en ese espacio artificioso de delito, ilegalidad y corrupción que Libertad Demitrópulos manipula narrativamente en 1994 coincide con sus últimos años de vida, marcados por enfermedades que la postraban y le dificultaban la escritura. El punto final de la novela, dispuesto sobre un manuscrito escrito a máquina y con pocas tachaduras, seguramente se volcó mientras ella aspiraba a una próxima corrección y deseaba al mismo tiempo que los trastornos que la enfermedad le ocasionaba le abrieran ventanas al respiro. Afectada por dolencias en el corazón que también le impedían hablar, poder respirar era parte de su necesidad vital y primera. Pero 1994 eran además años de menemismo, de remates fraudulentos de empresas estatales, de retrocesos del estado en sus obligaciones básicas con los ciudadanos. El neoliberalismo de los años 90, asociado a una forma de peronismo, debe haber funcionado en el imaginario de escritura de Demitrópulos como un punzón que calaba las fibras subjetivas de sus personajes preferidos, “anhelantes”, que perseguían la justicia a través de la lucha política. La frontera que ella puede escribir por estos años es la de los negocios por fuera de la ley, fabricados tenaz e imperiosamente para forjar sobre ellos una ambición política. Es la frontera que construye y genera “gobernadores narcotraficantes”. Este es el gran relato que da a leer Demitrópulos en *La mamacoca*.

---

<sup>6</sup> AIRA, César. *Las tres fechas*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.

El tiempo de la novela, su tiempo ficcional, es más ambiguo. La escritora expulsa el registro preciso de los años y prefiere anotar hechos o situaciones con personajes que pasaron por allí y nutrieron el anecdotario de la zona y la memoria de Saúl Sombrío: el momento en que Perón y Evita anduvieron en tren y paraban en las estaciones para saludar, la filmación de la película *Taras Bulba* en 1962 con Yul Brynner y Tony Curtis como actores, la presencia de los “bandoleros” Isidro Velázquez y Vicente Gauna que construyeron su fama de “delincuentes” y justicieros por la zona y fueron emboscados en 1967.<sup>7</sup> Pero si estos datos forman parte del pasado de la novela, el presente abarca un tiempo laxo, el de los años posteriores a la dictadura donde algunos gobernantes pretendían forjar su poder político manteniendo la ficción del funcionamiento de los tres poderes y el andamiaje de un poder económico de múltiples radiaciones, sostenido en el negocio del tráfico de droga, el manejo de prostíbulos, la persecución y muerte de periodistas y de jóvenes o extranjeros que realizaban trabajo social con los indígenas. La novela prende sus focos sobre la construcción de un poder mafioso que crece al amparo de la edificación de bunkers ocultos en la selva, flotas de aviones para transportar cocaína, una red de complicidad y de sobornos. Refugiada en un tipo de escritura ajena al realismo costumbrista y al registro testimonial, *La mamacoca*, sin embargo se convierte en documento de una búsqueda ficcional que explora dimensiones de la realidad más oculta y marginal tanto porque sus formas de operación viven de la clandestinidad y el delito como porque sus persona-

---

<sup>7</sup> Isidro Velázquez y su compañero Gauna forman parte de la estirpe de personajes populares que luchan contra una autoridad policial. El libro de Roberto Carri *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968) retoma su historia y el valor de esta forma de política primitiva. Demitrópulos está a tono con esta reivindicación. Ensayó el mismo gesto que había probado en una novela anterior, *Sabotaje en el álbum familiar*, con la recuperación histórica de militantes peronistas.

jes y maquinarias ilegales ocurren en sitios más alejados de los centros neurálgicos y más visibles de la política nacional.

De esta manera, la novela, de indefinición genérica, arrastra reflexiones sobre el tiempo como problema narrativo. Por un lado, en tanto literatura de frontera se inscribe en una larga tradición de la literatura nacional que arranca en el siglo XIX. Por otro, en cuanto a la puesta en escena de ámbitos y personajes, es decir de los materiales con los que trabaja, parece anticiparse a la que actualmente se denomina “literatura de narcotráfico” o narcoc ficciones, principalmente desarrollada en Colombia y México. Una etiqueta de mercado que se enlaza también con una tradición de literatura de la violencia, como marca de identidad de la “literatura latinoamericana”, reinterpretada ahora bajo ese rótulo. Así, en *La mamacoca* se advierte un impulso de yuxtaposición, un anacronismo activo entre la alusión y remisión a formas discursivas previas y una fuerza de anticipación en la reelaboración ficcional de los temas económicos, sociales y políticos que están cruzando la época. Hay que decir también que este tipo de narrativa tiene escasa circulación en el país lo que marca la singularidad del gesto de Demitrópulos.

Los años que pasaron entre la escritura de la novela y su actual publicación coinciden con la expansión de redes internacionales de tráfico de drogas, de la constitución de sociedades y empresas mafiosas y de una persecución de los estados a través de grupos especiales o formaciones paralelas que paradójicamente desarrollaron negocios, ejercieron violencias y perpetraron crímenes equivalentes. El año en que Demitrópulos termina su novela, 1994 es el año de publicación de *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejos, texto considerado fundamental para el desarrollo de esta literatura que ingresa más tarde en el mercado editorial argentino. Son los años también donde se desparrama e “institucionaliza” la impunidad de los crímenes de mujeres, para los que el caso de Ciudad

Juárez en la frontera mexicana es emblemático. Y a partir de los cuales comienzan a producirse no solo discursos y textos de denuncia sino líneas de investigación periodística o provenientes de las ciencias sociales que se ocuparon de analizar las tramas de poder y de elaborar conceptualizaciones específicas para pensar esos fenómenos, es decir la forma de un poder que se afirma sembrando el terror. La antropóloga Rita Segato ha señalado cómo en el lenguaje del feminicidio el cuerpo femenino está asociado al territorio, principalmente a su ocupación y apropiación y que estos tipos de crímenes son actos violentos que funcionan como mensajes lanzados hacia el resto de la cofradía viril y de la comunidad en general para demostrar la impunidad que poseen y hacer ver quién tiene el control territorial de la red corporativa que actúa.<sup>8</sup> De esta manera, el grupo ostenta un dominio totalitario de/ sobre la localidad. Retengamos la siguiente cita de Segato que convalidaría esta asociación entre violencia, impunidad y neoliberalismo que formula sobre los sucesos de Juárez y que Demitrópulos encara unos años antes revelando un repertorio ficcional, tan verosímil como efectista, asociado del mismo modo a una estructura política y económica como es el capitalismo neoliberal:

“La extrema asimetría por la extracción desregulada de ganancias por parte de un grupo es una condición crucial para que se establezca un contexto de impunidad. Cuando la desigualdad de poder es tan extrema como en un régimen irrestricto neoliberal, no hay posibilidad real de separar negocios lícitos de negocios ilícitos, ya que la

---

<sup>8</sup> El artículo al que me estoy refiriendo es Segato, Rita “Territorio, soberanía y crímenes de segundo Estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”, publicado en *labrys, estudos feministas, études féministes* agosto/ dezembro 2004-août / décembre 2004, número 6. Publicado en Serie Antropológica, 2004, Universidade de Brasília. Consultado el 20 de marzo de 2012 en [http://www.tanianavarros.wain.com.br/labrys/labrys6/libre/rita.htm#\\_edn1](http://www.tanianavarros.wain.com.br/labrys/labrys6/libre/rita.htm#_edn1)

desigualdad se vuelve tan acentuada que permite el control territorial absoluto a nivel subestatal por parte de algunos grupos y sus redes de sustentación y alianza. Estas redes instalan, entonces, un verdadero *totalitarismo de provincia* y pasan a demarcar y expresar sin ambigüedades el régimen de control vigente en la región. Los crímenes de mujeres de Ciudad Juárez me parecen una forma de significar ese tipo de dominio territorial.”

Es necesario aclarar que *La mamacoca* no es una novela que se ocupe principalmente en relatar crímenes de mujeres, aquí los “poderosos” están más volcados al comercio del tráfico de cocaína y de pasta base que a la trata de personas. Sin embargo el clima y el contexto de impunidad es el mismo.<sup>9</sup> En este sentido, podría nombrárselo, como apunta Segato, como un control territorial absoluto, como un verdadero totalitarismo de provincia. Las mujeres víctimas, asesinadas o forzadas a la prostitución, constantes en las novelas de esta escritora, están ubicadas en *La mamacoca* en planos secundarios, aunque no ausentes.

## Personajes

No hay duda entonces de que Demitrópulos con esta historia entre versiones masculinas y femeninas de narcotraficantes busca interpretar literariamente una realidad local de mezcla, violencias y exceso que recalca en historias singulares. Los personajes femeninos, protagónicos o marginales, son objeto de una delineación más precisa y esmerada. Entre ellas está la Badaja, la prosti-

---

<sup>9</sup> Hay ejemplos: “...la pista sembrada de cadáveres pudriéndose igual que la fruta de los camiones sin que nadie se haya preocupado de enterrarlos ahí quedaban mudos testigos de ajustes de cuentas. Eran cadáveres de campesinos –hombres mujeres y hasta niños– sorprendidos en sus diarios desplazamientos desde las yungas hasta las fábricas clandestinas de pasta base...” (39)

tuta –favorita primero de Justo Pastor y luego de su rival Saúl Sombrío–, que cuando adquiere conciencia social produce un giro radical en su subjetividad que la lleva a unirse a la misionera extranjera que organiza una comunidad indígena. La galería de prostitutas y extranjeras es amplia; basta recorrer el conjunto de la producción de Demitrópulos para dar con los nombres precisos y seguir sus biografías nómades. Cada reescritura de estos personajes se vuelve una cita desviada del relato social de la prostituta e incluso de la tradición literaria que las toma como objeto de representación, en general, presas del relato moral del engaño y la caída, la conversión sentimental, la redención social o la transgresión vanguardista. Tradición en la que se encuentran tanto la versión conservadora de *Nacha Regules* (1919) de Manuel Gálvez como las que aparecen en las ficciones de escritores “progresistas” como Abelardo Castillo, Rodolfo Walsh o Luis Gusmán.<sup>10</sup>

Pero el foco central de *La mamacoca* está puesto en la niña Justina, ya no un personaje marginal sino una descendiente directa de narcotraficantes, que construye su poder a partir del negocio que hereda de su abuelo, quien no se intimida ante su ejercicio y el crecimiento clandestino e ilegal de las actividades familiares y comerciales. Opera y actúa en absoluta igualdad con esa comunidad viril de lucRADADORES. Expande el negocio, asume los desafíos de ampliarlos, se entrega a los viajes peligrosos para visitar los laboratorios modernos de sus posibles socios en Miami, se protege de la traición, se codea con millonarios caribeños. La porción de la novela dedicada a Ella contiene todos los rasgos de una cultura *kitsch*, tributaria de la moda y la cultura *pop* norteamericana que la Niña despliega en sus vestimentas y en sus espacios de deseo y fantasía (el baile y la lectura de novelitas sentimenta-

---

<sup>10</sup> Ver el capítulo “Rameras y bastardos” en mi libro *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2007.

les). En estas páginas se superponen y mezclan las referencias a las películas de Humprey Bogart o la actriz Edna Purviance; las canciones de Tina Turner o del Trío Dinámico y la Marimba tropical y la transcripción de las novelas rosa de Concordia Merrel, una autora inglesa de novelas románticas de la primera mitad del siglo XX. En ellas lee las claves del amor romántico y del erotismo que ella combina con una serie de calculados asesinatos de jóvenes amantes. La estatua de Elvis Presley presidiendo un bunker en plena jungla, a la que la Loba detesta, es el símbolo por excelencia de esa cultura y el punto donde la trama, como en una película norteamericana de cine B de narcotraficantes, encontrará su punto de desplazamiento irónico. La Niña Justina, fiel a sus deseos y sus negocios, trabaja para sí misma. Muy distanciada de las múltiples justicieras del resto de las novelas de Demitrópulos, la joven contrabandista es arrastrada por una conciencia narrativa y autoral que se complace en esa autonomía femenina de contradictorios ribetes que el personaje encarna.

Pero si recordamos el afán documentalista ficcional que persigue el texto que, como señalamos, se vinculaba con su fecha de escritura y con una lectura del neoliberalismo imperante en ese momento, los personajes de esta novela: los Justo, Saúl Sombrío o la Niña Justina<sup>11</sup> son claramente personajes-emblema de ese período histórico, tanto como figuras literarias a través de las cuales un espacio, el de la frontera, se representa. El tiempo de la escritura y el de la ficción transparentan y espejan entre sí los engarces entre frivolidad y muerte, entre afectos y política, entre realidad y ficción.

---

<sup>11</sup> Es evidente que Demitrópulos no acertó con esta elección de nombres, tan diferentes a los otros más genuinos o literariamente refinados o de figuración más eficaz de sus novelas anteriores. Estas decisiones tal vez se expliquen a partir de la evidente inclinación hacia una estética *kitsch*.

Con *La mamacoca* y la novela anterior, *Un piano en Bahía Desolación*, Libertad Demitrópulos se internó por los espacios fronterizos en el confín de Punta Arenas en la Patagonia o por el universo que no delimita interior de exterior de la triple Frontera en la novela que presentamos. El sistema de voces y personajes, multiplicado en ambas, precisa de una superposición de historias y registros. Los climas de violencia y opresión persisten y se hacen más duros y concentrados en *La mamacoca*.

Cuando encara la escritura de estas dos últimas novelas, Demitrópulos ya había dado por cerrado su ciclo peronista. Un ciclo que, según entiendo, estaba conformado por *Río de las congojas*, la biografía *Eva Perón* (1984) y *Sabotaje en el álbum familiar*. En la novela que es sin duda, su mejor producción, el extraordinario personaje de María Muratore concentra la posibilidad de sostener varias lecturas posibles, las que combinan una lectura del mito de Eva Perón con una indagación del presente de la dictadura, un doble impulso que ata el juego de las generaciones y que la historia de la heroína muerta y recordada logra anudar.<sup>12</sup>

La biografía, publicada por el Centro Editor de América Latina en febrero de 1984 se debe haber superpuesto con la escritura de las novelas. El texto es fiel al relato oficial del partido peronista, apegada a las motivaciones y

---

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado de esta novela consultar el capítulo "Mujeres de la letra" de mi libro ya citado. Para seguir una relación entre el carácter de novela histórica de este texto y su tratamiento del mito y de la alusión a la figura del desaparecido consultar el artículo de Martín Kohan "Historia y literatura: la verdad de la narración" (2000) en Jitrik, Noé. *Historia de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, directora del volumen Elsa Druca-roff. Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, págs. 245-259. También me referí de manera más extensa al ciclo peronista de Libertad Demitrópulos en "Libertad Demitrópulos: el peronismo como razón literaria" en *Arbor. Ciencia, pensamiento, cultura*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, España (en prensa).

explicaciones sobre la vida de Evita que pueden leerse en *La razón de mi vida*, en la prensa de la época o en los discursos del líder y su esposa, leal a esa doctrina que fue funcional a la estirpe de esos protagonistas, respetuosa de la historia de amor que sustentó a la pareja política. El libro, cautivo del orden y racionalidad peronistas de la historia, no cae en los excesos discursivos de la celebración entusiasta pero sin embargo pone de relieve cierto afán de monumentalidad que expresa una preocupación por relatar con exactitud los contenidos políticos de una vida por ese entonces ya casi legendaria. *Río de las congojas*, en cambio, se aplica al proceso, al movimiento que anima a una madre de tipo mítico, a la pluralización de voces, que ofrecen un repertorio de posibilidades narrativas.

El denodado interés de esta escritora por continuar experimentando con la productividad ficcional que le ofrecían las historias de ilegitimidad social se tradujo también en la novela que sigue a *Río de las congojas*, *Sabotaje en el álbum familiar*. Con ella, arma y cierra su trilogía peronista conformada por una ficción alegórica, un discurso histórico-biográfico y una ficción que combina sesgos de tinte político-realista con otros más interesados en la memoria histórica. En esta última, la focalización se detiene en algunas historias de la resistencia peronista. *Sabotaje en el álbum familiar* guarda cierto impulso testimonial y heroico en este caso sobre una figura masculina para rescatar la memoria de lucha del militante peronista Domingo Blajaquis, que rescató Rodolfo Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). Las transposiciones de fechas, los desvíos de la historia del personaje central y el recuerdo de Blajaquis-Pulakis (el militante viejo, el griego “mitológico”) pueden entenderse de acuerdo con una idea que recorre el texto: la clandestinidad, el ocultamiento, el sabotaje que se modula en los diferentes planos narrativos. La novela construye sus zonas ambiguas, suspende las certezas para estar de acuerdo con este núcleo de senti-

dos que promueve la clandestinidad; un espacio que opera con el valor de una “zona”.

En 1994 habían quedado atrás sus apuestas a la novela histórica, a las investigaciones que rigurosamente las precedían y respaldaban, a las reelaboraciones de mitos o de memorias de militancia. Su confianza en las ficciones del peronismo la llevó a moverse con libertad y creatividad para disponer e inventar diferentes proyectos dentro de esa órbita de sentidos. Trazó perspectivas y temas, distribuyó tonos y propuestas, seleccionó las formas discursivas adecuadas. Cuando escribe *La mamacoca*, el país era otro y en su figurado diálogo con el peronismo menemista tal vez también le haya achacado ese deterioro que su cuerpo no hacía más que repetirle y con él extraerle el tiempo para poder continuar.

El país es otro también hoy. La impugnación política al estado neoliberal se entremezcla con una activa política de derechos humanos y un avance jurídico en materia de derechos civiles. Mientras se prepara la edición de esta novela y cobra forma este prólogo en marzo de 2012, las noticias periodísticas por el juicio sobre el caso de Marita Verón que se está llevando a cabo en Tucumán, ocupan la atención pública. Esto permite por primera vez juzgar a parte de los culpables del secuestro y desaparición de la joven y desnudar cómo opera la red de complicidades entre el poder policial y político en esa zona del país. No puedo dejar de enlazar esta situación, la historia de impunidad en los delitos derivados de la trata y su “cultura” prostibularia, con los mundos creados por Libertad Demitrópulos. En las formas literarias y en las situaciones narrativas que construyó para las mujeres, víctimas de distintas formas de esclavitud sexual, nunca esbozó la posibilidad de un juicio pero supo desplegar y transitar con enorme sensibilidad el dolor y la injusticia que esos crímenes encerraban. La literatura acompaña o anticipa, va a la par o a veces percibe los surcos por donde avanza un terror o acuden las probables vías de una transforma-

ción. Esta coincidencia impensada coloca al libro póstumo de Libertad Demitrópulos en un más allá de la ficción que propone; un más allá cuyo futuro no podía prometer porque estaba ocupada en la búsqueda agónica del presente hacia el que esa ficción la empujaba pero que nosotros, como lectores atentos y actuales, estamos invitados a descubrir y palpar.

\* Doctora en Letras. Profesora de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires donde dirige el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Ha escrito muchos artículos sobre escritoras argentinas y latinoamericanas. Publicó *De donde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007).