

## LA MEMORIA ROBADA: NARRACIÓN MÍTICA EN *RÍO DE LAS CONGOJAS*, DE LIBERTAD DEMITRÓPULOS

Marcelo Urralburu<sup>1</sup>  
Universidad de Murcia  
Murcia, España  
marcelo.urralburu@um.es

### RESUMEN / ABSTRACT

Libertad Demitrópulos, escritora jujeña de origen griego, publicó en 1981 una singular novela histórica con el título de *Río de las congojas*. Mediante una revisión exhaustiva de la bibliografía previa sobre la novela, este texto analiza la estructura narrativa de la obra, que está atravesada por las voces de varios narradores en pugna por el control de la memoria histórica, así como por aspectos relacionados con la significación de la temporalidad cíclica. De todas esas voces que circulan por el texto –abordadas a partir de la figura del narrador de Walter Benjamin–, Isabel Descalzo será quien entreteja, como una nueva Penélope, las voces de los otros personajes en un gran sudario colectivo de la fundación mítica de Santa Fe –observada desde las ideas de Roland Barthes sobre la significación lingüística de los mitos–.

PALABRAS CLAVE: historia; memoria; narración; mito; dialogismo.

### STOLEN MEMORY: MYTHICAL NARRATION IN LIBERTAD DEMITRÓPULOS'S *RÍO DE LAS CONGOJAS*

Libertad Demitrópulos, a writer from Jujuy of Greek origin, published in 1981 a unique historical novel under the title of *Río de las congojas*. Through an exhaustive review of the previous bibliography on the novel, this research approaches an analysis of the novel's narrative structure, traversed by the voices of various narrators in their struggle to control historical

<sup>1</sup> Financiación, Ref. 21404/FPI/20, Fundación Séneca, Región de Murcia (España).

memory, as well as other aspects related to the significance of cyclical temporality. Of all those voices that circulate through the text –analyzed from Walter Benjamin’s figure of narrator– Isabel Descalzo will be the one who interweaves, like a new Penelope, the voices of the other characters in a large collective shroud of the mythical foundation of Santa Fe –observed from Roland Barthes’s ideas about the linguistic significance of myths.

KEYWORDS: history; memory; narration; myth; dialogism.

Recepción: 01/10/2020

Aprobación: 19/10/2020

## INTRODUCCIÓN

La novela de Libertad Demitrópulos, *Río de las congojas*, fue publicada en un período dramático de la historia de la Argentina: en 1981, un año antes de finalizar el autoproclamado Proceso de Reorganización Nacional que emprendió Jorge Rafael Videla tras el golpe de Estado de 1976. La imposición violenta de una identidad nacional cristiana, el control de la memoria histórica, los dolorosos secuestros y las desapariciones que lanzaron a las madres a la Plaza de Mayo para reivindicar el recuerdo de sus hijos e hijas; en fin, la convulsión de todo un país se siente, aún hoy, en las páginas de esta novela.

No hace mucho, Nora Domínguez ha afirmado que en la obra de Libertad Demitrópulos el peronismo –en el que militó con desmedida entrega– opera como razón literaria. Sin embargo, esta razón no resulta explícita en la novela. Circula por debajo, hundida en el limo barroso de la ciudad de Santa Fe donde transcurren los hechos. De otro modo la novela no habría podido publicarse. Y lo que sucedió fue todo lo contrario, como ha relatado esta investigadora, que el texto pasó “libremente los límites de la censura oficial ya que su autora se había ocupado de trabajar toda alusión al presente con los procedimientos de la novela histórica” (Domínguez, “Libertad” 245). Esto, según creemos, arroja alguna luz sobre cómo debemos leer la novela.

Muchos estudios aducen diversas razones por las que esta novela no debería adscribirse al género de la novela histórica, como que solo describe el presente, que es una novela comprometida con su tiempo pero que apenas documenta la realidad histórica en la que se emplaza, o que su lenguaje es de un lirismo deslumbrante que “hace de la música verbal la clave de la historia”,

como dijo Ricardo Piglia en su prólogo a la novela (10). Seymour Menton, por su parte, no la considera una muestra de la *nueva novela histórica* por no reunir los rasgos que, a sus entender, le son propios a esta categoría; por el contrario, no duda en catalogarla como una “novela histórica tradicional” o no tan “nueva” (22).

En realidad, las características de la novela permiten identificarla con muchos géneros al mismo tiempo. Elisa Calabrese, autora de varios trabajos sobre Demitrópulos, ha constatado que esta novela se caracteriza por una sorprendente “porosidad genérica” (*Lugar* 36), porque en ella se funden tradiciones, géneros, intertextos, documentación histórica de todo tipo, y que conforme más se descubre, mayor es la profundidad alegórica de la novela. En todo caso, no tiene sentido, ni mucho menos, sostener que *Río de las congojas* es, única y exclusivamente, una novela histórica. Es eso y mucho más. En este artículo intentaremos aportar algunas claves de lectura en relación con la historia y con el mito, que tan presente está en el texto y que explora las narrativas fundacionales de la nación argentina (Nallim 172).

Permítasenos apuntar que el título de la novela tiene su origen en un documento firmado por Gabriel de Avilés y de Fierro (Vich, España, 1735-Valparaíso, Reino de Chile, 1810), el séptimo Virrey del Río de la Plata, con fecha 21 de mayo de 1801. En una extensa carta de sus memorias en el Virreinato, dirigida a su sucesor Joaquín del Pino y Rozas, el virrey saliente escribe lo siguiente:

Este Río de la Plata, para cualquiera buen gobernador que no tenga más interés que el cabal desempeño de su cargo, es, especialmente en el tiempo actual de guerra, el Río de las congojas y desabrimientos.  
(En Zinny LXIX)

## LA MEMORIA Y EL OLVIDO

Es común a las ficciones históricas el recurso de la memoria, y no puede ser de otra manera, pues constituye un acto fundacional de la narración: contar lo que ha sucedido en un pasado más o menos remoto, bien porque se ha visto, se ha oído, se ha leído o se ha aprendido. El género histórico en sí mismo tiene una estrecha relación con esta estructura, pero las modulaciones que presenta son igualmente diversas; hay, claro está, distintos tipos de la

memoria y cada una de sus formas se caracteriza por rasgos específicos –fundamentaremos esta afirmación a partir del libro *La memoria, la historia, el olvido*, de Paul Ricoeur–. Sea como fuere, no hay dudas de que la memoria implica una experiencia directa o indirecta de un hecho del pasado que se hace presente en la narración y que abre, así, un enlace entre dos tiempos: el de la experiencia y el del relato.

En *Río de las congojas*, son la memoria y el testimonio los principios fundacionales de la narración. Pero, a partir de ahí, cabría matizar de qué procedimientos se sirve la memoria para comprender cuál es el estatuto de historicidad de la novela. Las ruinas de la ciudad de Santa Fe, en las que habita el mestizo Blas de Acuña, constituyen el espacio central de la novela y median entre los tiempos de la narración, como él mismo confiesa al comienzo: “Yo me quedé a acompañar a mis muertos” (Demitrópulos 17). Al hacerse cargo de su memoria, quedaría anclado en un espacio que no es sino un tiempo, como las ruinas existen por lo que fueron alguna vez.

Mientras que la evocación consiste en el recuerdo que asociamos con una acción, con un objeto o con un signo que de manera inesperada nos sacude con la perspectiva de otro tiempo, en la novela de Demitrópulos encontramos que es la rememoración, y no la reconstrucción histórica o la evocación –aunque sin duda puedan localizarse elementos evocativos–, “el operador fundamental del dispositivo narrativo” (Calabrese, *Lugar* 39). Porque el rememorar conlleva una intención y aún una responsabilidad que, en primera instancia, se acomete desde la singularidad del narrador homodiegético en primera persona, un aspecto que acerca la narración a la autobiografía y a la crónica, dos subgéneros que de por sí son próximos al histórico. En la misma dirección indagó Paul Ricoeur sobre la *anamnēsis* aristotélica, que más o menos puede asimilarse a nuestro uso cotidiano de rememorar, y puntualizó que “el *ana* de *anamnēsis* significa retorno, reanudación, recuperación de lo que antes se vio, se sintió o se aprendió, por tanto, significa de alguna forma, repetición” (48).

Por una parte, habría que identificar este acto de rememoración, sumado al eminente simbolismo de los cien años que tiene Blas de Acuña<sup>2</sup>, con

<sup>2</sup> El número cien, según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, simboliza “una parte que forma un todo en el todo, un microcosmos en el macrocosmos, que distingue e individualiza a una persona” dentro de un conjunto. Asimismo, se utiliza para “reforzar o expresar al máximo la virtud de ciertos objetos” (285), como el anillo que porta, al que nos referiremos más adelante, cuya simbología se asocia con una temporalidad cíclica sin solución de continuidad, como han afirmado estos mismos investigadores (100).

la estructura cíclica del tiempo que ciertos críticos han encontrado en la novela, aunque veremos que este aspecto tiene múltiples implicaciones teóricas (Ramírez 171). Por la otra, más adelante Ricoeur adujo: “De este modo, el olvido es designado oblicuamente como aquello contra lo que se dirige el esfuerzo de la rememoración” (48). Es decir, que en la narración memorialística son los polos de la rememoración y del olvido los que están en constante conflicto, especialmente en el caso de la ficción histórica, pues a partir de ellos se construye una experiencia de la verdad que siempre está imbuida de la imaginación y de lo maravilloso. De ahí, por tanto, que Blas de Acuña razone así: “Aquí, pues, me quedo, para seguir viendo la ciudad abandonada, mientras los despueses no la sepulten, como borraron el recuerdo de tantos muchos que un día salimos de La Asunción y vinimos a fundar esta ciudad de Santa Fe” (Demitrópulos 24).

Negándose a abandonar la ciudad de Santa Fe, en preservación de la memoria de sus congojas, se erige como el primer narrador, aquel que se resiste a dejar que los muertos caigan en el olvido. Habrá otros, como veremos, pero él inaugura esta narración en su soledad, de modo que es, sin contestación, quien primero dirige este esfuerzo de la memoria y el único superviviente de aquel pasado. “La anamnesis realiza su trabajo a contracorriente del río *Leteo*”, dice Ricoeur (48). Por ello, y haciendo uso del sincretismo religioso y de un imaginario mítico de origen grecolatino que se explica con la ascendencia griega de la autora, podríamos decir que el río que acompaña la rememoración de Blas de Acuña, ya en sí misma un discurso que fluye, no es el *Leteo*, que como sabemos es el río del olvido, sino que su narración remonta o asciende por el río *Mnemósine*: quien bebe de sus aguas ha de recordarlo todo; o puede que del *Eunoé*, el de la buena memoria o buen sentimiento, que nace de la misma fuente que el *Leteo* según los versos de la *Divina comedia*, de Dante Alighieri (511 y 873).

Entre los dos ríos, siguiendo sus corrientes, entreverándose los recuerdos, circulan las historias de la narración. La metáfora acuática, además de la afortunada correspondencia entre buena memoria y olvido, es oportuna en tanto que “el agua es la señora del lenguaje fluido, del lenguaje sin choques, del lenguaje continuo”, como el curso mismo de su memoria (Bachelard 278). Blas de Acuña señala al comienzo de su narración: “El río a la vera estaba, el río ahí sigue estando” en su ininterrumpido fluir (Demitrópulos 17); de igual manera, su discurso crea imágenes y usa un lenguaje marcadamente lírico y transcurre, como ha dicho Hebe Campanella, “por los meandros de la memoria” sin choques ni contradicciones (116). Y es que, como sabemos,

esta rememoración no se despliega en un discurso unitario, ni tan siquiera cronológico, antes bien, introduce una pluralidad de voces narrativas –casi todas en primera persona– y de perspectivas que complementan la historia a modo de una crónica.

En cuanto a las múltiples significaciones del símbolo acuático en la novela, el agua es un elemento que posibilita la vida en su exceso –inundaciones, crecidas del río o lluvia– es una amenaza que, de un lado, establece una relación con la Biblia no muy distinta a la que establecen otros autores, como William Faulkner o Gabriel García Márquez, y, del otro lado, en la cultura occidental simboliza el tiempo de la vida y el olvido frente al tiempo de la política de las civilizaciones humanas (Anderson y Favoretto 12). Según se aprecia en numerosos fragmentos, el símbolo tradicional del río se presenta como una de las causas materiales del deterioro de la ciudad de Santa Fe: “Las inundaciones fueron carcomiendo la barranca y ganando playa para el río. Dieron lugar al comienzo del desmorono” (Demitrópulos 152). De la misma manera que, a simple vista, el acto de la rememoración tiene que ver con el deterioro del pasado en el presente: las ruinas. Igualmente, las lluvias están marcadas por esta amenaza que representan; en el siguiente fragmento se da cuenta del descuido de la tumba de María:

Mientras tanto caía la lluvia afuera y allá arriba donde también se dejaron la tumba con la cerca, sin geranios ni siemprevivas, entregada a las mojazones y a la intemperie. El goteo de la lluvia le bajaba un sueño a los párpados sin que el canto de algunos pájaros que pasaban surcando el aire consiguiera quitarle la modorra. Se fueron al fin ellos también. La habían dejado. (156)

De los veinticuatro capítulos que componen la novela solo trece corresponden a la voz narrativa de Blas de Acuña en primera persona (algunos de ellos concentrados al principio), seis a la de María Muratore (en su mayoría alternados con los de Blas) y tres a la de Isabel Descalzo (dos de ellos casi al final) –ambas narradoras homodieéticas en primera o tercera persona–. Los dos últimos, en cambio, presentan un narrador sin identificar en tercera persona. A esta multiplicidad de voces narrativas, se suma el hecho de que no es infrecuente que, dentro de cada capítulo, se entrecruzen fragmentos –en cursivas– que arrojan la perspectiva de un determinado personaje sobre los hechos, diríamos, a modo de testimonio –Paul Ricoeur ha escrito que “el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la

memoria y la historia” (41)–, por lo que tal vez debiéramos entender este carácter como un apuntalamiento de la veracidad de la rememoración de Blas de Acuña. Es decir, en calidad de testigos de una época que la memoria convoca, pues varios de los personajes que participan del acto de narrar habían ya encontrado la muerte.

Esta estructura en la composición de la novela ha movido a la crítica a definir *Río de las congojas* como una ficción dialógica, cuya narración corre a cuenta de múltiples voces, salvo contadas excepciones, en primera persona. En palabras de Elisa Calabrese, esta rememoración dialógica –aunque habría que matizar que no todos los personajes-narradores acometen por igual la rememoración– es un procedimiento narrativo que hunde sus raíces en la extensa tradición de la novela, desde luego, pero “resulta una anomalía” dentro de la novela histórica argentina (Calabrese, *Lugar* 29). Según se ha señalado, esta pluralidad de perspectivas busca, de un lado, “recuperar la heterogeneidad de las narraciones pretéritas de la cultura” (Nallim 179), dando cuenta de una genealogía cultural diversa; mientras que, del otro lado, y pese a su diversidad, todas ellas pertenecen a subjetividades de clases subalternas o, dicho de otro modo, a los “vencidos” de la historia (Bracamonte).

Siguiendo estas razones, ha sido frecuente entender que la novela ofrecía una “versión de los vencidos” al modo de una reescritura de la historiografía oficial (Grillo 32). Sin embargo, es igualmente cierto lo que señaló Silvia Tieffemberg, que estas voces son de aquellos “que no fueron ni vencedores ni vencidos en el proceso de conquista: los mestizos como Blas e Isabel, los criollos como María Muratore” (613). Se excluiría, por tanto, a los indígenas. Sí aparece, cabría reconocerlo, una marcada oposición de clases entre los mestizos, los esclavos negros y las mujeres, y las clases dirigidas a las que pertenece Juan de Garay, quien, por mucha importancia que tenga en la trama, no dispone de voz narrativa. En nuestra opinión, es innegable que hay un intento de dar voz a los sin voz de la historia, además, estableciendo un paisaje de otredades heterogéneas; pero debemos ser precavidos y no caer en las trampas metodológicas de la retórica de la historia posoficial (Grützmacher).

A raíz del carácter testimonial de ciertos narradores, ya sean frecuentes u ocasionales, Jorge Bracamonte ha señalado que lo memorístico describe una trayectoria histórica hacia la construcción de la subjetividad individual, de manera que el duelo y el recuerdo de los muertos se realiza a través de una “arqueología de los sujetos”. Dicho de otra manera: que el dialogismo de la ficción, primero, configura un horizonte plural de subjetividades

que se desarrollan históricamente y cuya comprensión requiere de una memoria arqueológica –en el sentido que Ricoeur otorga al término–; segundo, que tales procesos de la memoria son simultáneos, lo que genera una serie de genealogías del presente a partir de los hechos del pasado. Esto nos mueve a pensar, continuando con la metáfora del río, que el presente sería el resultado de múltiples cauces históricos que devienen subjetividades, y que estos se dan en una dimensión lingüística: existen en tanto que discurso narrativo.

## LA MEMORIA ROBADA

Habiendo caracterizado *Río de las congojas* como una ficción dialógica, donde la memoria es el dispositivo fundamental de la narración, nos dedicamos ahora a la interpretación de lo mítico en relación con dicho dialogismo. Para ello, debemos centrarnos en los personajes femeninos porque, desde nuestro punto de vista, se oponen a los masculinos, a pesar de que muchos de ellos presentan caracteres ambiguos, como María Muratore, que se hace pasar por hombre, o como el propio Blas de Acuña.

No nos interesa tanto la caracterización de María o Isabel como el papel que desempeñan en la narración, las transformaciones que introducen en la memoria de Blas y en el discurso narrativo, para luego llegar a una definición precisa del mito familiar que cierra la novela a partir de las otras voces. Como personaje central de la novela, María Muratore, huérfana, mestiza, amada por Blas, amante de Garay, poco dada a cumplir las expectativas de los hombres, guerrera e independiente, ha merecido la atención de gran parte de la crítica literaria (Abbate, “Río”; Belloni, “Una territorialidad”). Esta investigación se ocupa, en cambio, del modo en que Isabel se sirve de las voces de otros personajes como materia para la construcción de un mito familiar.

De entrada, el nombre de María tiene una fuerte denotación cristiana que incide en la maternidad (Domínguez, “Río”) y el apellido Muratore “probablemente derive de la voz latina *morituri* que significa ‘los que vamos a morir’, un saludo tradicional de los gladiadores romanos” (Favoretto 82); no obstante, aunque haya una marcada similitud entre ambas palabras, hemos de aceptar que no se trata de un apellido infrecuente en Argentina. Ha habido varias figuras célebres que lo llevaban y es aún más llamativo el hecho de que fuera el apellido de una mujer desaparecida –secuestrada– el 29 de abril de 1974 en Buenos Aires: Santa Muratore de Lepere, de treinta

y siete años<sup>3</sup>. Su imagen bien pudo ser una de las muchas que Demitrópulos encontró en la Plaza de Mayo cuando las madres protestaban contra el olvido de los desaparecidos. Si tomó su nombre para la heroica María Muratore no podemos saberlo, no hay pruebas que corroboren esta hipótesis, pero coincidiría perfectamente con la interpretación política de la memoria que han realizado Nora Domínguez o Florencia Abbate.

En la novela circulan dos versiones de la muerte de María Muratore: en la primera de ellas, el narrador se atiene, en la medida en que lo permite la ficción, al acontecimiento histórico de la muerte de Garay el 20 de marzo de 1583 en las orillas del Plata (Santa Cruz 57); así leemos que “Garay y María –bajando a descansar en la playa del río– terminaron muertos a flechazos por indios al mando del cacique Manúa” (Demitrópulos 110). Este desenlace es posible debido a que, tras su recuperación en Santa Fe, María abandonó a Blas de Acuña por el conquistador Juan de Garay, llamado en la novela *Hombre del Brazo Fuerte*.

Otra versión de la muerte de María Muratore, la que niega su muerte junto con Juan de Garay, queda registrada por las narradoras de la novela. Ella misma narrará sus peripecias tras salir de Santa Fe. Pero será Isabel Descalzo, finalmente, quien cuente el reencuentro de Blas de Acuña con ella, vestida de varón, en la localidad El Brete y su muerte en batalla con el nombre falso de Fernán Gómez: Blas de Acuña “abrió la armadura, retiró la ropa y ahí fue que aparecieron las dos palomas de ojos rosados que eran sus tetitas” (Demitrópulos 140).

Libertad Demitrópulos parece, así, decantarse primero por una versión de la historia para después decidirse por otra, un recurso narrativo que hasta cierto punto podríamos considerar frecuente en su obra narrativa, pues también se halla en *La flor de hierro* (1978) y en *Sabotaje en el álbum familiar* (1984) (Domínguez, *Libertad* 255). Pero, ¿qué sentido narrativo tiene la doble muerte de María Muratore?, ¿qué estrategias operan en el desdoblamiento de la trama?

Cuando abandonara Santa Fe para irse con Juan de Garay, el *Hombre del brazo fuerte*, a la recién fundada ciudad de Buenos Aires, María Muratore se hospedaría con ayuda de su protector en la calle de La Nao Perdida. En el capítulo dieciséis (100-5) se multiplican las referencias a la cultura grecolatina: la familia que la acoge prepara un banquete de bienvenida, entre los manjares hay aceitunas del Peloponeso: En esa oportunidad, se hace alusión directa

<sup>3</sup> Véase <http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/m/todos/muradores.html> (2 de septiembre de 2020).

a los oráculos y a las culturas de Oriente Medio, elementos que remiten e inciden sobre una concepción cíclica del tiempo.

Igualmente, la narradora –en primera persona– expresa en varias ocasiones un malestar causado por los efectos de un hechizo y el desengaño hacia Juan de Garay. Cuando María retome el hilo de la narración en el capítulo veinte, explicará: “Me hallaba prisionera en esa casa de infinitos corredores, perdida en patios internos que se contenían unos dentro de otros” (Demitrópulos 118). Sin lugar a dudas, se trata de una referencia al mito cretense del laberinto donde, prisionera como el Minotauro, alcanza la salida sin necesidad del hilo que Ariadna le brindara a Teseo.

Cuando huye de ese hospedaje, comienza una angustiada persecución por parte de los hombres de Garay, de los que María consigue escapar gracias a la barca destartada del esclavo guineano Antonio Cabrera, amigo de Blas que aspira a comprar su libertad. Aquí hay varios aspectos que llaman nuestra atención: de un lado, las trepidantes vivencias de María en Buenos Aires acercan la narración al género de la novela de pruebas o de aventuras (Campanella 117-20); y del otro, hay una identificación plena del río con el viaje, esta vez en dirección opuesta, remontando su curso: un regreso al origen. Las metáforas que remiten a los ritos iniciáticos ya han sido estudiadas por Paula Salmoiraghi a la luz de las teorías del mitólogo Joseph Campbell (2542). Sin embargo, en este episodio en sí mismo extenso y cargado de anécdotas tiene lugar, a nuestro parecer, el cruce de umbral de un mundo al otro.

En cierto modo, el hado mortal de María queda metaforizado por el negro Cabrera en su barca, que por unas monedas la ayudará a proseguir su viaje, desde Buenos Aires hasta El Brete. Ahondando en el sincretismo religioso de la novela, el personaje haría las veces de Caronte portando las almas al Tártaro; el río sería, esta vez, el heleno río Aqueronte o río del dolor o, si se quiere, de las congojas. Esta interpretación es compatible con el hecho de que Cabrera necesita las monedas para comprar su libertad: “En un carrito llevaba las monedas que hasta la fecha había reunido exponiéndolas al peligro de perderlas en cualquier percance del río” (Demitrópulos 124). Los yacaré que acechan en el viaje –“Otra vez remando de noche y cuidándonos del yacaré” (126)– no distan demasiado, en su onirismo, de la amenaza del exceso de agua que describíamos más arriba: inciden de nuevo en el peligro del olvido.

Que investigadoras como Hebe Campanella o Zulma Palermo hayan visto en el viaje de María Muratore una estructura narrativa dispuesta en círculos concéntricos, repleta de gestas épicas o referencias a los mitos

clásicos griegos no extiende, sin embargo, la caracterización del texto como novela de pruebas o de aventuras. Esto da cuenta, más bien, del sincretismo mitológico que subyace en el texto y, particularmente, en la epopeya personal de María Muratore.

La narradora en tercera persona de los últimos capítulos es Isabel Descalzo, esposa de Blas de Acuña y consciente de que él nunca la amaría como a María. Se casarían por imposición legal después de que Celestino Descalzo, padrino de ambos, dispusiera en su testamento que la herencia se recibiera después de sellar su unión en matrimonio. Después de la segunda muerte de María, narrada en tercera persona por Isabel, un narrador sin identificar relata en tercera persona lo que sucedería:

Así venía y se iba la finadita. En la barraca Isabel Descalzo iniciaba a sus hijos y conocidos en el mito de María Muratore. Ella cuidaba la tumba cuando Blas no regresaba a veces por semanas enteras. Contaba las andanzas de la finadita desde que vivía en La Asunción y ella confeccionó el traje de novia para desposarse con Alonso Martínez, su padrino y tutor [...] 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 fueron aprendiéndola. Los hijos se criaron a la par del tiempo que iba aureolando el recuerdo de la finadita; se criaron viendo la tumba en el patio y cuyo cerco cuidaba su madre. Era un recuerdo que iba creciendo con ellos y se santificaba. (Demitrópulos 145-146)

Isabel Descalzo se convierte, finalmente, en la narradora de la historia; no en una de las voces, como la de Blas, como la de María o la de Garay o la de Cabrera, sino en la narradora que construiría una experiencia colectiva, transmitida de ella, madre, a sus hijos, nietos y bisnietos durante décadas. Se convertiría en la narradora homérica de una epopeya femenina, haciendo de la fallecida una madre alegórica para todos ellos, según Nora Domínguez. Su conocimiento de la historia depende, naturalmente, de su punto de vista, de sus lagunas, de sus olvidos, de las imperfecciones que conlleva ejecutar tal tarea por sí sola y en ausencia de Blas, su marido, que conocía los hechos de primera mano.

Poco a poco, esta nueva narradora, indica cuáles son las imprecisiones de la historia, qué contó a sus hijos y cómo este relato no se correspondía con la historia que se ha venido leyendo hasta ese momento. Pero lejos de

ser una narración histórica errada, a pesar de sus imprecisiones o gracias a ellas, crea para sus hijos una experiencia mítica.

Procedemos a deslindar los sentidos de este concepto: cuando aludimos a la experiencia nos referimos, en específico, a la definición de Walter Benjamin en su clásico ensayo “El narrador” (1936). El filósofo alemán dijo que el narrador contemporáneo ya no era el depositario de una tradición oral, ni el aventurero que ha realizado un viaje, ni la voz en que pervive el tiempo pasado; que la singularidad de la experiencia narrada se ha degradado porque ha cedido ante la comunicación global. En el curso de su reflexión, Benjamin destaca que la narración oral, aquella que ha sido sustituida en el mundo de la técnica, había sido cosida al “círculo de las formas más antiguas de la artesanía” (233), una manera singular de comunicar las historias. Si trasladamos estas consideraciones al relato de Isabel Descalzo, observamos que la autora reactivó en el personaje este modo de narrar.

Los detalles no responden al arbitrio de la autora: Isabel Descalzo es costurera de profesión y entreteje las historias como las telas (Belloni, “Vivir” 169), de tal modo que hay una similitud innegable entre ella y el narrador que reivindicara Benjamin. Una segunda lectura sobre la novela a partir de esta idea, nos permite localizar varias alusiones al oficio de la costura plenamente ilustrativas: “tejiendo pensamientos” (Demitrópulos 20); “las flechas de luz bordan tapices al atravesar las hojas y uno se pregunta quién es el artista de esa imaginería” (70); “que así se teje el tejido de la vida” (75); “no desconocía las historias tejidas sobre el anillo” (111). Sus historias se asemejan al sudario de Penélope en la Odissea, siempre haciéndose y deshaciéndose. Lo más curioso, sin embargo, es que estas metáforas no aparecen solo en el relato de Isabel; en ocasiones surgen en la voz de Blas u otros narradores homodiegéticos, y ello nos obliga a preguntarnos: ¿acaso la narración de Isabel, cosida con las voces que arrastra el río, no encierra y contiene a todas las demás?

Era la rememoración de Blas, como ya dijimos, la que había dado comienzo a la novela: único superviviente del fracaso, habiendo vivido casi cien años, era el narrador responsable de cuidar la memoria de la ciudad ruïnosa, Santa Fe, y de sus infelices habitantes. Pero hemos atestiguado que la historia es traicionera y que cuando menos lo esperamos se desvía hacia lugares insospechados, sigue por caminos que creíamos cerrados, como la vida de María. Dicha rememoración, en sí misma habitada por voces extrañas, se inscribe después en la narración de Isabel de una forma casi imperceptible. Es como si la pugna entre los personajes de Blas y de Isabel, que durante largo tiempo asume la fórmula del proceso judicial, se diera,

casi paralelamente, en el terreno de la narración: una lucha por controlar la memoria colectiva.

Para la dilucidación de lo mítico en la experiencia narrativa nos servimos ahora de las ideas de Roland Barthes en *Mitologías* (1957), donde empleaba el marco teórico de la semiología, es decir de los sistemas de comunicación, que puede extrapolarse a la comunicabilidad de la experiencia narrada. Que la historia de María quede transformada en un mito colectivo gracias a Isabel no es ninguna novedad, está abiertamente declarado en la novela –“fueron entrando en el mito”, se dice abiertamente (Demitrópulos 146)– y varios estudios han señalado este asunto, como el de Zulma Palermo (10-2). Asimismo, hay varios símbolos que aluden a un imaginario mítico grecolatino: el río, el laberinto y el anillo, entre otros. Pero nuestra intención es aportar un análisis del mito como discurso narrativo que contemple la significación del río.

Roland Barthes entendía el mito como un segmento o nivel de significación de la cadena semiológica que operaba más allá del signo lingüístico, de modo que trastocaría o desviaría el sentido final del mensaje. Así pues, dos de los rasgos fundamentales de la significación mítica son su *deformación* del sentido original del signo y la *intención* del emisor al introducir dicha deformación. Para el semiólogo francés, este sencillo procedimiento, que interviene en la gran mayoría de los mensajes que circulan en la sociedad, tendría un efecto de naturalización de los conceptos míticos mediante una pretendida objetividad. Dicho de forma llana: el mito es un lenguaje implícito que actúa por detrás de los signos y que los consumidores perciben de manera en muchas ocasiones intuitiva. De tal modo, dice Barthes, que fundamenta “como naturaleza, lo que es intención histórica; como eternidad, lo que es contingencia” (237).

Pensemos ahora en la rememoración histórica de Blas, las historias que narra con pretendida fidelidad, como una sucesión de hechos ordenados que son expresados a partir una cadena de significantes lingüísticos. Muchos de los eventos que narra este personaje son desconocidos para Isabel, como la fundación de Santa Fe o la Rebelión de los Siete Jefes, mientras que los narrados por ella contienen información que Blas ignoraría. Sus perspectivas, además de las ofrecidas por otros personajes, se complementan. Sin embargo, hasta donde sabe Blas, María Muratore murió en las orillas del Plata junto con Garay, que fuera vista después de aquello son solo rumores: “En una ocasión, ausente Blas, el negro Antonio Cabrera me contó que había visto viva a María Muratore” (Demitrópulos 131). Es precisamente entonces, a su muerte, cuando Blas desaparece definitivamente como narrador –véanse los capítulos dieciocho y diecinueve–.

En los últimos capítulos, narrados en cambio por la propia María y por Isabel, hay una notable intensificación de los episodios oníricos y de las referencias homéricas. Sin duda, son narrados por Isabel, lo que significa dos cosas: en primer lugar, que se produciría un salto cualitativo desde la narración memorialística de Blas –más próxima a la categoría de novela histórica– hacia un relato mítico –más cercano a la épica o al relato de aventuras (Campanella)–; en segundo lugar, que dicho salto es, en realidad, la consecuencia de un robo de la memoria, si se nos permite la expresión.

Según describió Barthes, “el mito es siempre un robo de lenguaje” porque necesita de una cadena semiológica previa sobre la que actuar (225). Pongamos por caso que los recuerdos de Blas son los materiales de los que parte Isabel para construir su propia ficción. Ella no sabría de aquellas cosas que no ha visto o que no le han contado, pero ha de ser la costurera que entreteje las voces que llegan desde el río. No tendría el amor de Blas, se sabría desplazada por María, y su resolución sería narrar la historia de Santa Fe para conceder a sus hijos la fundación de un mito de origen (Belloni, *Vivir*). Ofrecería una historia deliberadamente deformada o, en ocasiones, poblada de olvidos, de sucesos que nunca tuvieron lugar, de confusiones y demás elementos que, ante todo, demuestran falibilidad del narrador:

La familiaridad con los héroes inquietaba a los nietos que, insaciables, no dejaban de pedir: *y ¿qué más?* toda vez que ella amagaba con llegar al final. *Y ¿qué más?*, insistían preguntando, inquiriendo. *¿Se vive feliz comienzo perdiz? ¿Alguna vez se ha acabado el colorín colorado? Y ¿qué más sucede después del fin?* Cuando les contaba la historia de la finadita, sin omitir nada (salvo el hecho de que en Santa Fe había encontrado a quien fuera su madre, Ana Rodríguez), conocida e imaginada por ella, los nietos preguntaban: *María Muratore ¿era de verdad o era de mentira? ¿En esta misma casa vivió? Eso ¿cuánto hace del antes y de los despueses?*

–La finadita vivió cuando empezaba el antes y murió en medio de los despueses –aclaraba.

Pero ya no estaba muy convencida de lo que contaba, porque había empezado a olvidarse de ciertas cosas y a confundir otras. De tanto repetir las historias y aderezarlas a su gusto le sobrevino una confusión. Un día en la rueda de nietos insistía apremiante: *y ¿qué más?*, ahí fue que respondió: no sucedió nada más de que el río se llevó al tío mayor. Comprendió que todo lo ocurrido después ya no había sucedido, porque nada era más fuerte que la pérdida de un hijo. Por

eso olvidó un hecho importante para la vida de la casa y que marcó el comienzo del desmorono de la barranca (Demitrópulos 151-152).

La circularidad del tiempo mítico, en parte, está propiciada por los propios errores y variaciones que presenta la historia de María Muratore, elementos que, en cierto modo, aportaran una oralidad singular a la narración, una confección artesanal –prosiguiendo con la metáfora de Walter Benjamin–. Elisa Calabrese, en este sentido, ha señalado que el discurso feminista, así como los procedimientos de prolepsis y analepsis a los que Demitrópulos recurre con frecuencia, dan lugar a una operación de “anacronismo sistemático”, y que esta característica refuerza el sentido mítico de la novela (“Ficción” 51).

Así llegamos a la consideración del mito como sustento de la ideología. Si antes nos hemos detenido sobre la construcción artesanal de la narración ha sido, en parte, porque introducía ciertos aspectos interesantes para comprender mejor este asunto. Barthes explicó que el mito es un mecanismo que se oculta detrás, que, en cierto modo, roba o coloniza un lenguaje previo para proponer su deformación como una verdad objetiva. Esa cualidad hace que los mitos se pretendan como realidades naturales cuando, claro está, son artificiales. Por lo tanto, el mito supondría un olvido de lo que había antes de él. Es fundacional porque ignora que hubiera un *antes de sí* y, en este sentido, es lo opuesto de la memoria. Cancelaría lo histórico; es, en todo punto, impersonal: “El mito está constituido por la pérdida de la cualidad histórica de las cosas: las cosas pierden en él el recuerdo de su construcción” (Barthes 237).

Como la palabra oral cuando es esculpida en la piedra, el mito olvida su propia contingencia. Lo mismo sucede con los descendientes de Blas y de Isabel, que crecen a la par que el mito, que lo habitan, que lo alimentan, hasta que el mito pasa a ser una realidad autónoma, un horizonte colectivo que determina sus vidas. Por eso, con el paso de los años, aquella historia comenzaría a contarse por sí sola:

Varias veces se había perdido en los vericuetos e hilos interiores, y estaba a punto de estropear la obra de los años. Por suerte la historia de María Muratore ya se contaba sola. Ella no hacía sino embrollarla, confundiendo los hechos o los nombres, mezclando sucesos reales con los de su fantasía. Cada vez era más costoso precisar el antes (que era la venida de Santa Fe) y los despueses, que comenzaron cuando los habitantes dieron un reparo a las inundaciones y un resguardo a los ataques de la indiada. (Demitrópulos 153)

Más arriba hemos advertido que el narrador en tercera persona de los dos últimos capítulos no se identifica. Los párrafos que hemos citado en las últimas páginas proceden de ellos, de hecho. Pero, ¿qué sentido cabe extraer de su disposición tras la polifonía narrativa de los capítulos anteriores? De los veinticuatro que hay en total, veintidós se ciñen fielmente al narrador homodiegético en primera persona, ¿acaso no hay un grave contraste con los dos últimos? Hemos analizado al principio de este trabajo que la diégesis partía de un compromiso por parte de Blas con la memoria, un esfuerzo intelectual que colindaba con la imaginación, pero que, a su vez, daba espacio a que otras voces intervinieran y testimoniaran los hechos.

El último narrador escapa de este esquema; en él ya no hay retrospección ni memoria ni imaginación subjetiva. Pertenece, por así decirlo, a la voz mítica, a un narrador épico u homérico. Es la narración de Isabel que, entrada en un tiempo circular y concéntrico, ha olvidado que alguna vez fuera narrada, que alguna vez fuera construida. De esta manera, en ella se conjugan la subjetividad oral del narrador —que nosotros hemos equiparado al de Benjamin— con la pretendida naturalización del concepto a la que aspira el discurso mítico —según lo entiende Barthes—. Dicho de otra manera: la narradora *robaría* o se apropiaría de una experiencia que no le pertenece, o no del todo, para después convertir dicha experiencia particular en un mito colectivo, en una experiencia común.

Cabría añadir una última cuestión todavía: Barthes, como hemos explicado, usaría el término de naturalización del concepto mítico para referirse al revestimiento de verdad al que aspira por medio de un lenguaje robado. Es procedimiento, claro está, es más complejo en el caso de la producción narrativa, y a la proliferación de símbolos y de vínculos intertextuales que puede llegar a establecer una narración —en sí mismos un acto de memoria poética— se adhiere un nivel de significación metafórica. En este sentido, el proceso de naturalización del mito consistiría asimismo en un proceso de metaforización a través del símbolo universal del río en sus múltiples planos de interpretación:

Los hijos, que tantas veces habían presenciado esas corridas de Blas sobre la costa, también ellos fueron aprendiendo a traspasar el aire y sentir las voces que el río les traía. Al principio les resultó difícil distinguir la voz de la finadita de esas otras que con mayor nitidez les llegaban, y eran esas voces fantasmales de ahogados que el viento les acercaba: de viejos pescadores sorprendidos por la tormenta,

marineros borrachos, isleros tragados por la inundación, mujeres encinta que alumbraban prematuramente. Voces que ellos fueron reconociendo, y distinguían y hasta identificaban con precisión. Cuando tuvieron su propia canoa cada uno de ellos, se internaban 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. (Demitrópulos 149-150)

La narración está tejida a partir de las voces que arrastraría el río, las de Blas, María, Isabel y otras tantas que intervienen, que es otra manera de decir que el mito alcanza una objetivación absoluta, pues acaba siendo una cualidad inmanente del entorno natural. Son las voces que emanan de los objetos cotidianos y que no alcanzamos a oír: los ríos de sangre que alguna vez corrieron en las plazas antiguas, los caminos abiertos por los pasos y las carretas y los barcos de la civilización, el peso de los días sobre nuestra cotidianidad. La propia materia se convierte en historia y testimonio de las revoluciones, de las pasiones y de las congojas.

Pero lo más importante de esto, sin duda, es que a partir de aquí se deriva la estructura circular de la novela porque, si el río es un símbolo cuya significación aglutina conceptos como el de historia, el de tiempo, el de memoria o el de olvido, y si al final las voces entreveradas en la narración emanan del propio cauce del río, entonces, los hijos y los nietos de Isabel Descalzo circulan por la narración como si navegaran por las aguas del río, apareciendo y desapareciendo, interviniendo y propiciando el desarrollo de la acción, en fin, haciendo que la historia permanezca viva en la memoria colectiva.

En varias escenas de *Zama* (1956), la afamada novela de Antonio Di Benedetto, aparecía la figura onírica de un niño rubio que no envejecía a pesar del tiempo transcurrido, metáfora del eterno presente al que su protagonista está condenado (Urralburu). Los enigmáticos personajes de cabello rojizo que pueblan la novela de Libertad Demitrópulos guardan alguna similitud con aquel niño, si bien por momentos asumen el aspecto de joven o de anciano. Pero no cabe dudas de que se trata del mismo personaje, pues sus diferentes nombres –Nicolás del Barco, Salocín o Laconis– son anagramas, lo que incide en la circularidad del tiempo narrativo (Palermo 27).

Luciana Belloni (“Una territorialidad” 103) ha interpretado estos personajes como “metáforas de la violencia que ejerce el accionar de lo extranjero sobre la tierra americana”, pues, como dice Norma Mazzei, “lo foráneo tiene un

valor ambivalente, porque agiliza la historia, provoca el progreso pero, por otro lado, invade y destruye, tal como sucede, en la novela, con Nicolás” (Mazzei 13). Sin embargo, en nuestra opinión, el color de su pelo no debe interpretarse como la prueba de su extranjería. Este detalle podría dar a entender que son los descendientes de Isabel Descalzo, que presenta los mismos rasgos: “mi cabello rojizo y mis ojos casi verdes” (Demitrópulos 128). Las distintas personificaciones de Nicolás del Barco, en realidad, hacen las veces de psicopompos; circulan como peregrinos entre los planos de la memoria, la ficción y la narración. Y su intervención, según se deriva de esta lectura, constataría que el texto se despliega como un gran sudario en el que Isabel Descalzo ha tejido la historia oral de su familia, que es la historia de la fundación mítica de Santa Fe.

El capítulo final narra el encuentro del centenario Blas de Acuña, aferrado todavía a la memoria y a las orillas del río, con uno de estos enigmáticos seres. De la ciudad de Santa Fe solo quedan las ruinas; los últimos habitantes ya se habrían ido, habrían abandonado la tierra a las inundaciones, al arreciar de la lluvia, al ataque de los indios. Nada quedará salvo el recuerdo de Blas, que se niega una y otra vez a marcharse del lugar. Cuando Laconis, el psicopompo, le diga que es tataranieto de un hombre que fue amigo suyo, Blas no conseguirá adivinar de quién se trata. No reconocerá a su propia estirpe, y la novela se cierra así: “Entre la niebla su cabello rojizo era un incendio que la llovizna apagaba” (161).

## CONCLUSIONES

Libertad Demitrópulos escribió una gran impugnación contra la dominación y contra la ambición del progreso, en fin, contra aquellos valores de la modernidad que, de una u otra manera, justificaban el sometimiento de unos pueblos por otros, de unas razas por otras o de un género por otro. Es cierto, como han tendido a decir los estudios de la novela histórica, que a partir de los años sesenta y setenta hubo una preocupación por reescribir el pasado dándole la voz a los *vencidos* de la historia; y, como no puede ser de otra manera, es posible descubrir en estas narraciones un intenso diálogo con el presente. Sin duda en *Río de las congojas* hay muchos elementos que certifican estas ideas.

Pero, por otro lado, hay que seguir indagando en torno a los modos en que el género de la novela histórica, desde sus metamorfosis en el último tercio del siglo XX, ha sabido problematizar mediante los mecanismos de la

ficción no solo la idea de la historia y de las deficiencias de la historiografía –aspectos presentes en la llamada novela histórica tradicional– sino, ante todo, problematizar las categorías metahistóricas que se dirimen de la crisis del régimen de historicidad moderno.

Los puntos nodales de la novela son la muerte y la memoria. Pero hacia el final de la narración estas realidades son trascendidas mediante la creación de una ficción de origen para la identidad argentina. En un momento tan dramático para el país como fuera el Proceso de Reorganización Nacional, durante el cual se ejerció un terrorismo de estado salvaje, una novela consiguió pasar holgadamente la censura sin por ello renunciar a su presente. ¿Dónde enterrar a los muertos para que el enemigo no nos los arrebate?, se interrogan los versos de Yannis Ritsos en el epígrafe de la novela. Libertad Demitrópulos crea un lugar para ellos: la memoria. Como las madres de la Plaza de Mayo jamás olvidaron, el mito de María Muratore, caída en batalla como soldado varón, se grabaría en la memoria como en mármol tallado.

Conviene que guardemos a nuestros muertos y su  
fuerza, no sea que alguna vez  
nuestros enemigos los desentierren y se los lleven  
consigo. [...]  
Quizá será más seguro que los guardemos  
dentro de nosotros mismos, si podemos,  
o, todavía mejor, que ni siquiera nosotros sepamos dónde  
yacen (15).

Finalmente, hay que hacer un esfuerzo por hacer corresponder el sentido poético de la narración y el sentido político de la novela. En una entrevista realizada por Alicia Poderti en 1996, apenas unos años antes de que Libertad Demitrópulos falleciera, haría las siguientes declaraciones: “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 para ello deben “ocupar esos espacios que quedan en blanco en el discurso masculino, borrar ese discurso prestado, revisar el propio yo, hacer oír su propia palabra”. Leer esta propuesta a la luz de *Río de las congojas* parece confirmar nuestro análisis: que las narradoras deben apropiarse de un lenguaje que les ha sido robado, hacerse con el control de la palabra y crear nuevos mitos para el feminismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, FLORENCIA. “*Río de las congojas*: una obra para repensar la historia”. *Nuevo Texto Crítico* 26-27/49-50 (2014): 165-172.
- . “Libertad Demitrópulos: una narrativa de los vencidos. En torno a *Sabotaje en el álbum familiar*”. *Amerika* 8 (2015): 61-69, <https://journals.openedition.org/amerika/6237>.
- ALIGHIERI, DANTE. *Comedia*. Trad. José María Micó. Barcelona: Acantilado, 2018.
- ANDERSON, LARA Y MARA FAVORETTO. “La retórica ambiental de Libertad Demitrópulos”. *IXQUIC* 10 (2010): 1-14.
- BACHELARD, GASTON. *El agua y los sueños*. Trad. Ida Vitale. México D. F.: FCE, 2003.
- BARTHES, ROLAND. *Mitologías*. Trad. Héctor Schmulder. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- BELLONI, LUCIANA. “Vivir es peligrar: los discursos de resistencia en *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos”. *Nuevas Lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Dir. Marcela Crespo Buiturón, Óscar Conde y Antonio Roberto Esteves. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2015, 155-175.
- . “Una territorialidad insurgente: Santa Fe la Vieja a través de la escritura arqueológica de Libertad Demitrópulos”. *INTI* 89-90 (2019): 97-111.
- BENJAMIN, WALTER. “El narrador”. *Iluminaciones*. Traducido por Jesús Aguirre y Roberto Blatt. Barcelona: Taurus, 2018. XXX-XXX.
- BRACAMONTE, JORGE. “Narración histórica, memoria y arqueología del sujeto en *Río de las congojas*”. *Landa* 5/1 (2016): 138-158.
- CALABRESE, ELISA. “Ficción y crónica: *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos”. *CELEHIS* 2 (1992): 43-53.
- . *Lugar común: lecturas críticas de literatura argentina*. Mar del Plata: EUEDEM, 2009.
- CAMPANELLA, HEBE N. *La novela histórica argentina e iberoamericana hacia fines del siglo XX (1969-1999)*. Buenos Aires: Vinciguerra, 2003.
- CHEVALIER, JEAN Y ALAIN GHEERBRANT. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- DEMITRÓPULOS, LIBERTAD. *Río de las congojas*. Pról. Ricardo Piglia. Buenos Aires: FCE, 2014.
- DOMÍNGUEZ, NORA. “*Río de las congojas*: historia familiar de una fundación”. *Nuevo Texto Crítico* 2/4 (1989): 173-178.
- . “Libertad Demitrópulos: el peronismo como razón literaria”. *Escritoras latinoamericanas del siglo XX*. Coord. Margarita Pierini. Madrid: Maia, 2014. 243-258.
- FAVORETTO, MARA. “La alegoría y la multiplicidad de significados en la novela histórica: *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos”. *JILAR* 14/2 (2009): 75-96.
- GRILLO, ROSA MARÍA. *Escribir la historia: Descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*. Pról. Beatriz Aracil Varón. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, 2010.
- GRÜTZMACHER, LUKASZ. “Las trampas del concepto ‘la nueva novela histórica’ y de la retórica de la *historia postoficial*”. *Acta poética* 27/1 (2006): 141-167.
- MAZZEI, NORMA. “*Río de las congojas*, una opción histórica”. *Lectura y comunicación*. Buenos Aires: Trilce, 1991.

- MENTON, SEYMOUR. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México D. F.: FCE, 1993.
- NALLIM, MARÍA ALEJANDRA. "Ecos de la memoria en la narrativa de Libertad Demitrópulos". *Revista de Literatura, Historia e Memoria* 7/9 (2011): 171-184.
- PALERMO, ZULMA. "*Río de las congojas*" de Libertad Demitrópulos: de la historia al símbolo. Buenos Aires: Centro de Estudios Latinoamericanos, 1982.
- PIGLIA, RICARDO. "Prólogo". *Río de las congojas*. Libertad Demitrópulos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PODERTI, ALICIA. "Libertad Demitrópulos. Mujer, identidad y escritura". *Revista Claves* 5 (1996): 54.
- RAMÍREZ, CONSTANZA. "Literatura e historia; femenino y masculino: desestabilizaciones de un discurso". *Prácticas culturales, discursos y poder en América Latina*. Eds. Germán Cossio, Rebeca Etrázuriz, Felipe Lago y Natalia López. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2010. 163-174.
- RICOEUR, PAUL. *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. Agustín Neira. Madrid: Trotta, 2010.
- SALMOIRAGHI, PAULA. "Cruce de espacios, identidades y tradiciones en *Río de las congojas* de Libertad Demitrópulos". *V Congreso Internacional de Letras*. Coord. Américo Cristóbal y Jerónimo Ledesma. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014. 2542-2546, <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/V-2012/paper/viewFile/2567/1729>.
- SANTA CRUZ, INÉS. *Novela histórica y literatura argentina*. Santa Fe: Fundación Ross, 2000.
- TIEFFEMBERG, SILVIA. "Libertad Demitrópulos, la escritura de la historia". *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 3/6-8 (1996):, 611-617.
- URRALBURU, MARCELO. "Antonio Di Benedetto en las orillas. Presentismo existencialista en *Zama* (1956)". *Revista de Letras* 60/1 (2020): 107-121
- ZINNY, ANTONIO. *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas desde 1810 hasta la fecha. Precedida de la cronología de los adelantados, gobernadores y virreyes del río de La Plata* (tomo I). Buenos Aires: Mayo, 1879.