

## LA ENUNCIACIÓN DEL DESAFUERO EN NOVELAS DE MARÍA ISABEL CLUCELLAS Y ALICIA BORINSKY

En la literatura argentina de los años 80, proliferan las versiones de una época cuya memoria se recupera fragmentada de un desconcierto prolongado y multifacético, que fuera provocado por una crisis profunda de difícil aceptación y explicación. Muchas novelas escritas por mujeres se publican durante esa década como un verdadero reto a los diversos frentes que les presentaba la represión. El desafuero, ese acto violento perpetrado contra la razón, se instituye como parte de la norma, afirmando los cánones más paternalistas, los espacios de la reclusión. A pesar de la diversidad expresada en las numerosas novelas de estas argentinas, hay ciertos gestos constantes para enfrentarse a la aventura de la enunciación. La reconquista o la apropiación de los fueros perdidos, de los fueros en juego, sean estos referidos al poder, la jurisdicción, los privilegios o las exenciones, compaginan los engranajes de la maquinaria textual 'femenina', dando cabida a una producción de resistencia. Tretas del débil, como las llama Josefina Ludmer, que se refugian en retóricas de marginalidad, exilio y caos.

He elegido las versiones de dos novelas de esta década que de algún modo parten del acontecer histórico argentino: *La última brasa* de María Isabel Clucellas (1983) y *Mina cruel* de Alicia Borinsky (1989). En ambas el gesto 'histórico' inicial complica sus parámetros de lectura y en el espacio de su escritura cabe una afinidad con interrogantes específicamente feministas ante la asunción que las convenciones codifican, además de presentar un cuestionamiento de estrategias textuales que ordenadamente desordenan la índole de lo histórico. En ambas novelas me interesan la oblicua relación de la escritura con la 'historia oficial' y la cifra textual en la que se convierte el sujeto femenino dentro de una tensión entre caos y orden.

*La última brasa*, de María Isabel Clucellas,<sup>1</sup> es una novela histórica, "histórica en el sentido de que sus personajes hayan tenido en el pasado existencia real, hayan estado ligados a nuestros próceres . . . y participado en forma activa en episodios que conforman el panorama histórico patrio" (Clucellas, P. 115) aclara la autora en el epílogo. El episodio que recrea ocurre durante y después de la dictadura de Rosas, teniendo los personajes principales un oscuro parentesco con Bernardino Rivadavia, quien nunca aparece. La novela tiene dos partes y un epílogo "al lector". En la primera parte, "Sobre las toscas del río (Crónica de una madre)", se limita "a novelar los hechos" (p. 115), en la segunda, "Rojo, amarillo y sangre (Crónica de una leprosa)", "a recoger presunciones y hablaturías, orales y escritas, provenientes de aquella época" (p. 115). En ambas se dan versiones de la historia de Dominga

---

<sup>1</sup> Ha publicado además *Cuentos de monte y machete* en 1982.

Rivadavia y el asesinato de su hija Edelmira, reconstruyéndose minuciosamente una relación posible de las circunstancias que rodearon el hecho, siempre dentro de los márgenes permitidos por los documentos citados. Paradójicamente, mientras más datos nutren y documentan la historia, más elusiva se nos hace. Al compaginar la constatación de cada evento, la claridad de la información citada se convierte en su propia devoradora de certidumbre, dejando una ficción creciente que distrae de la historicidad con que pareciera validarse el texto imponiéndose desde su mismo hacerse un sino que trasciende la reconstrucción histórica de los hechos.

Sacados los personajes del archivo se les traza un escenario de época en el que actúan muy controladamente sin riesgo de equivocarse el papel al que los confina la escritura. “[L]a documentación . . . reemplaza en muchas partes de la novela al desarrollo de la narración” (p. 115), siendo en sí un acto represivo, o por lo menos identificable con una forma de represión al delinear áreas de silencio. Es en esa opacidad del lenguaje que queda inscrito el misterio que mueve la pesquisa en los archivos de iglesias, museos y bibliotecas. Se incluyen en el texto constantes citas de actas de defunción, de matrimonio, de bautismo, de sucesión, del Índice General de Policía, del Registro de Inhumaciones, del Libro de Muertos y Difuntos, del Libro de Notas a los Tribunales, de periódicos como *El orden*, *La tribuna* y *El judicial*. La historia surge de estos documentos como un frágil rompecabezas forjado en equilibrio inestable, en el cual alterar el valor de alguna pieza podría ser un replanteo inquietante y decodificador de silencios antes no previstos. Unos pocos datos de los cuales no se pueden comprobar en archivos, han desaparecido devorados por “el incendio intencional ocurrido en el archivo de la [Parroquia de San Nicolás de Bari], en el mes de junio de 1955” (p. 27). Esta coincidencia de fechas trazada por el hacerse y deshacerse del comprobante escrito, marca desde el pie de página, el trazo de la violencia y el desafuero instituido, consistente presencia de las dictaduras [junio de 1955 alude a una época de intensa represión durante la segunda presidencia de Perón].

Las dos crónicas están enfocadas en mujeres que sufren por distintas causas un paulatino y definitivo encierro, condenadas a la marginación por fuerzas irrefutables dentro del sistema en que viven: Dominga Rivadavia, la madre y Jesuina Barboza, la leprosa. “Sin un proyecto de propio, la mujer que no aceptaba la única propuesta que la sociedad le ofrecía —la propuesta matrimonial profana o sagrada— se condenaba a flotar en un limbo vegetativo de minucias caseras . . . A diferencia del que traza planes y espera el cumplimiento de las diversas etapas, quien carece de perspectivas futuras se inserta en un tiempo de la nada en que el momento presente lo es todo”<sup>2</sup> dice Leonor Calvera en su libro sobre Camila O’Gorman. Ambas se “insertan en un tiempo de la nada” por diversas razones. Dominga Rivadavia, representación acabada de la transgresión, no tiene cabida ‘física’ en el mundo más allá de su cuarto porque se atreve a quebrar un orden que la organización social impone como “natural” como es el de madre y de esposa.

---

<sup>2</sup> Calvera, Leonor, *Camila O’Gorman, el amor y el poder*. (Bs As: Leviatan, 1986) p. 22.

Dominga, sin padre, ni hijo hombre, ni marido, porque es viuda primero y luego casada por poder con un soldado con quien nunca consuma el matrimonio, encauza sus energías en la imagen que le da el espejo. Crea su mundo posible más allá de sus obligaciones de madre, y apoyándose en su autoridad dentro del antro doméstico, se atreve a desafiar el sistema que dejaba a las mujeres “[c]arentes de libertad en lo exterior” y “dentro de sí mismas” porque “[s]u principio de determinación no estaba colocado en su fuero interno sino a partir de la consideración del deseo o la norma de los otros” (p. 22). Dominga opta por la seducción de su reflexión y se deja convencer por la necesaria legitimidad de elegir un presente transgresor. Las hijas, criadas dentro de norma severa, eran “[e]sclavas del gobierno ajeno, ni siquiera tomaban conciencia de su alienación” (p. 22). El drama de la casa de Juncal 161, se desarrolla entre las tres mujeres, y su relación con Cayetano Barboza. La madre lo ha elegido como amante: no hay en la novela ninguna indicación de que el tendero de origen portugués la cortejara, pero sí se mencionan las repetidas ocasiones en que ella visitaba la tienda y la trastienda. Hortensia, la hija mayor, silente, sumisa, la que siempre calla, está casada con Barboza a instancias de su madre; Edelmira, la hija menor odia a Cayetano y desespera por la situación que presiente ocurre en su casa. Después del asesinato o suicidio de Edelmira, luego de que Dominga es confinada en prisión por ocho meses, se retira a su cuarto para siempre con la única compañía del espejo.

La otra crónica es la tramada para la leprosa, hermana de Cayetano, cuya enfermedad le impide relacionarse con los demás y quien hace un proyecto de vida de la historia del asesinato y sus posteriores implicaciones, contadas en los diarios. Mientras menos cuerpo tiene para vivir, más nutren su figura de existencia los recortes periodísticos. A Dominga y a Jesuina se les ha amputado un espacio, un perfil, y ambas encuentran una reflexión para intentar colmar tal carencia. La misma re-escritura de la historia les niega la primera persona de la expresión. Son expresadas, elementos del recuento, recluidas fuerzas de lo posible: los hombres ausentes o escasos ejercen su paternalismo desde los documentos, que escriben y destruyen a voluntad. El desafuero de la época de Rosas se filtra en las conjeturas de las habladurías y se entroniza en la perpetración del crimen. A medida que avanza la crónica de la madre, cede el espacio de la reflexión ficticia de la escritura al poder del texto histórico autorizado. Sin embargo, la novela histórica de próceres ilustres y sucesos patrios se ha confinado al cuarto de dos mujeres en los que no queda lugar más que para su reflexión, alimentando ambas el interrogante de la certidumbre de la escritura de la historia oficial. Contrapunto de re-escrituras para armar un orden de acatamiento que en la lectura se desmorona.

En *Mina cruel*, de Alicia Borinsky,<sup>3</sup> la historia tiene que ver con generales,

---

<sup>3</sup> Alicia Borinsky nació en Buenos Aires y actualmente reside en Boston, Estados Unidos. Ha escrito libros de poemas: *La ventrílocua y otras canciones* (1975) y *Mujeres tímidas y la venus de China*. Entre sus obras de crítica literaria se encuentran *Ver/ser visto (notas para una analítica poética)* (1978), *Macedonio Fernández y la teoría crítica* (1987) e *intersticios* (1980). *Mina cruel* es su primera novela.

peronismo, Eva e Isabel Perón, guerra sucia, desaparecidos y exilados, siempre mediados por ese personaje que desde el título es la 'mina cruel'.

¡Son las madres, son las mujeres, son esas pobres mártires que arrastran su cruz a través del mundo —Las minas, como ellos les llaman— las que les sirven de escudo contra los golpes de la suerte! (Gobello, p. 17).

Esta definición de lo que una mina es, sacada de un diccionario lunfardo da un punto de partida para comprender los intentos de las múltiples y polifacéticas 'minas' de la novela para escaparse de tal norma. La mina, madre, mártir, la que arrastra su cruz, la que es escudo del hombre para recibir los golpes de la suerte, reinventa su sino surgiendo de un proceso creativo, que no siempre es fácil, iniciado en el mismo suelo por donde arrastra su cruz. Esa búsqueda del escape, de la liberación de los parámetros del determinante marco de la definición impuesta, da cabida a una mina que encuentra el material para su propia hechura en "el suelo, el suelo maravilloso" (p. 10). El título del primer capítulo es "Entremos en puntitas de pie" (p. 9), porque una mina que cuestiona su definición debe pisar con cuidado para entrar en los laberintos de la novela en busca de "la moraleja ante todo" (p. 9). Moraleja de la irreverencia. Esta primera mina impone un espacio de creación propio con su oficio de "pintar, reorganizar, dar forma, construir" usando aquellos elementos como "fragmentos, la mierda, el deshecho," que implican un fuerte vínculo entre lo sucio, maculado y la imaginación creativa. El ímpetu de la creatividad se alimenta del desorden y desperdicio más cotidiano como

cachos de madera, frutas, vidrios, basuras multicolores, . . . servilletas, pañuelos de encajes arrojados elegantemente debajo de la mesa, tapitas de tacos pasados de moda, preservativos dulcemente caídos de una ventana de hotel alojamiento, pedacitos de uñas en ascensores. (p. 10)

Toda esta pesquisa era para hacer "elaboradas, consistentes, dentaduras postizas" (p. 10). Hacer dientes, construir sonrisas estáticas de lo abyecto y desechado le da un sentido a la creación de la mina cruel, sugiriendo que cualquier intento de desligar lo sucio de lo bello no es artísticamente productivo, haciendo de lo 'bajo', lo desacralizado, el contexto apropiado de la creatividad, y resultando cualquier intento de 'limpieza' en la impotencia de la imaginación.<sup>4</sup> Los dientes son para morder y en el texto se relacionan con la comida y el orgasmo: la masticación de lo que nutre, el asirse al límite del placer, dos actividades que necesitan espacio propio. Dientes entre los que se dibuja permanente la sonrisa, "tan adaptados a la alegría y la fantasía como el baile, el amor, el ancho y desdentado mundo" (p. 10) son a la vez el arma para aferrarse a lo que no se tiene acceso gracias al confinamiento de la definición de los otros. Este entretenimiento, este oficio, margina a esta mina de la 'normalidad': "perdió el trabajo *part-time* pero ganó la

<sup>4</sup> Ver Michele Barale, *Below the Belt: Essays in Gay Reading*, por publicarse.

posibilidad de vivir en la montaña rusa” (p. 11). Ella se instala con su montaña rusa, en desacato a “la poesía del tonto solemne”<sup>5</sup> que la circunscribió desde sus textos para-literarios a otro sino. Asume el riesgo de la montaña rusa y sin preocuparse por la incomodidad de una posible nariz sangrante que ensucie su hacerse se lanza al texto que la diga y desdiga descompaginando los parámetros de toda expectativa, y sin embargo creciendo del *corpus* más canónicamente asimilado.

Una mina que deja atrás el corral y la indefinición personal, para dedicarse devota a hacer las dentaduras del desacato con cada fragmento de lo que sobra, de lo que no entra en las jerarquías de lo deseable, permite la carcajada de una irreverencia desenfadada que da acceso a la galería de variables de lo que ellos “llaman mina cruel”. Una mina tras otra desfila en los primeros tres capítulos desatando amarras con el trazado que les demarca un perfil de dependencia y cruces previsibles. Cada una de ellas se arriesga por distintos caminos de salida: el enunciado explora su hacerse desde la desmitificación. Hay una cualidad de cambio constante en cada uno de estos personajes del comienzo que les desdibuja fácilmente cualquier viso de realismo. La novela propone un simulacro de personajes que de algún modo al tratar de desasirse de su carga de *realidad* se confirman en su ficcionalidad. Logran tras la máscara que los desdibuja de sus modos de verosimilitud, convocar otras voces que sin darles profundidad emocional, todavía les permite ser una reflexión multiplicadora de estereotipos. Las relaciones que estas minas inician se complacen en un contrapunto que en risas de dentadura postiza ridiculizan la reescritura de la historia, la historia misma aún sin dejar de dialogar con los trazos de su historicidad.

Así, es posible re-construir, más que una época de la historia argentina, un estado mental que abarca un proceso histórico a lo largo de un tiempo indefinido y yuxtapuesto en la novela. En *Mina cruel* la historia aparece interpolada como re-escritura de textos anteriores. La puesta en escena de hechos y textos dramatiza la ficción histórica y el acto discursivo mismo. Los diálogos dramáticos toman la forma, por un lado de conversaciones privadas y por otro de diálogos intertextuales producidos por la interpolación de discursos históricos.<sup>6</sup> Los diversos momentos del peronismo, por ejemplo, emergen sin una cronología exacta, pero elaborados en un denso tramado de elementos pertinentes a su exposición y a la parodia de tal exposición. Generales, torturas, desaparecidos, juegos de poder, estrategias de ambición, se dan al nivel del discurso más cotidiano. Hasta los hechos ‘más’ públicos son presentados en una dimensión casi doméstica de limpieza y sexualidad. Las voces detrás de los personajes los limitan en sus pretensiones históricas trascendentales, propias de libros de texto, llevándolos a actuar como caricaturas de sí. El pasado reactuado por estos posibles diálogos intertextuales con *La razón*

---

<sup>5</sup> Ver Nicanor Parra, “La montaña rusa” en *Obra Gruesa*, (Santiago: 1973), p. 71.

<sup>6</sup> Para una interesante presentación de la expresión de lo histórico en la producción de novelas escritas por mujeres ver Ann Herrmann, “Historical Fictions: The Portrait” en su libro *The Dialogic and The Difference*, pags. 115-145.

*de mi vida* de Evita, los discursos de Perón, la marcha peronista, la retórica de los gobiernos totalitarios militares, los reportes sobre desaparecidos, *Nunca más*, etc, se enuncia como un texto histórico, que provee una historia compartida por las mujeres, escrita desde la dramatización montada en un ámbito de relaciones caseras, privadas, de telenovelas y tangos.

Porque los personajes, tanto los que pantomiman personajes históricos como los otros, surgen de cierta yuxtaposición de frases hechas, de gestos estandarizados, de textos implícitos, de letras de tangos y boleros, de la burla de sí mismos. Tanto se parecen a lo perfilado por el acervo popular, por el constructo social, que necesitan, ya sea el dato que los asemeja a un producto mítico de la historia, o a la desproporción de lo grotesco. Estos personajes resultan una suma prolija de sentimientos que si alguna vez fueron *reales* y exaltados en libros de texto, letras de música popular y telenovelas, se han convertido en clichés, en mensajes, en ideas de sí mismos. Imposible les resulta a esta altura desprenderse de tal carga de reiteración: cada componente de la novela está mediado por una distancia irónica, al no poder dejar de ser simulacros de sí mismos. Los personajes que los encarnan, en sí son productos a consumir que en su derroche se han vaciado del espesor subjetivo, para convertirse en objetos reiterables cuya seducción llega en el mismo descreimiento con que el discurso se distancia de ellos. En un paradójico tire y afloje de seducción y distanciamiento, esta galería de 'cronocopias' conjura una hiperrealidad, además del deseo maniobrado desde el poder de la propia re-escritura.

*Mina cruel*, de Alicia Borinsky, es la novela de la desintegración fin de siglo camuflada tras la simulación, la teatralización y la representación del sexo, el poder, la resistencia y el exilio.<sup>7</sup> Las minas intentan escapar una y otra vez la jaula del texto histórico trazado y programado desde dentro del sistema que conjuran para "volar" más allá del enclaustramiento al que quedan condenados los personajes de Clucellas. Su versión dispersante de la historia de una época de desafueros elige hacerse como las dentaduras postizas de lo cotidiano y desechable, de lo otro y de lo mismo en una contraalegoría que precede y sobrepasa la norma que la justifica.

En estas novelas se parte de un referente histórico que se desarrolla amalgamado con un fuerte componente genérico. El texto escrito, previo, cargado de una autoridad 'histórica' nutre los contenidos de ambas. Las versiones de re-creación de la historia ya sabida, ya dicha, ya archivada y hasta desaparecida, conjuran un diálogo con esa historia sorda y apenas reconocida de los años de la 'guerra sucia'. A pesar de las diferencias obvias que separan la composición de estas novelas, en ambas las protagonistas florecen, mutan, se adaptan y sobreviven en espacios cerrados, subterráneos o al borde del desastre: espacios que son un asidero, o al

<sup>7</sup> Son muy interesantes los planteos que hace respecto a estos temas Rosa María Rodríguez en su libro *La seducción de la diferencia* (Valencia: Víctor Orenga, editor, 1987).

menos, un sucedáneo de apoyo, en una sociedad que desde el texto de la historia se desintegra, o una historia que se desintegra frente a la sociedad que aunque la vea no la atestigua. En *La última brasa*, Clucellas alude la desintegración de todo lo que implica el papel de cada miembro dentro del seno familiar, en el detalle bibliográfico, en el documento más avalado, compaginando los datos en un orden convencional dentro de lo verosímil. En cambio, en *Mina cruel*, Borinsky privilegia lo fragmentario, el rechazo a la convención novelística, el intersticio del espacio en blanco, en un gesto más extremado y paródico, que enfrenta el pasado histórico más inmediato con la proliferante incongruencia de lo inverosímil.

Si bien la sexualidad involucra los mecanismos y estrategias de la re-lectura/re-escritura de la historia en ambas novelas, es la marca del exilio la que re-inscribe el gesto genérico. El confinamiento de las protagonistas de Clucellas en la casa, por una parte, y en los subterráneos ficticios de aquellas de *Mina cruel*, por otra, son formas de exilio y de algún modo, también ejemplos metafóricos de lo que Jean Franco llama “desterritorialización”.<sup>8</sup> Es decir, que “persona y espacios que con anterioridad estaban bajo la protección de la sociedad y del Estado, el hogar y la iglesia, encarnados en las mujeres y el clero” (Newman, p. 22), fueron violados. En ambas novelas tal ‘desterritorialización’ se complica en la densa desintegración que engendran los espacios. En *La última brasa*, la madre decimonónica se deja entre cuatro paredes de ‘hogar’ en que la forma del desafuero se da en un laberinto de documentos contradictorios que la confinan aún más a ese supuesto refugio. Las ‘minas’ de Borinsky, ejerciendo una inmunidad desenfrenada, se inmiscuyen entre los bastidores donde se pergenia el desafuero mismo. Multifacéticas y diversas, significantes de resistencia, ‘ellas’ actúan el sentido más extremo de la desterritorialización.

De igual modo, estas versiones de desafuero se enfrentan a la ruptura y a la estabilización: si bien el dato histórico, respetable y con visos de credibilidad parece vislumbrar un intersticio de neutralidad e igualdad entre los continuos rompimientos del desafuero, la compaginación de la historia en una novela, y la desarticulación llena de “ángulos oblicuos” y juegos de espejos en la otra, proyectan una enriquecedora expresión de una época carente de textos ‘oficiales’ confiables.

Ester Gimbernat González  
University of Northern Colorado

<sup>8</sup> Cito a través de Kathleen Newman, *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*. Traducción de Beba Eguía. (Buenos Aires, Catálogos, 1991), p. 22.