



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 29-57

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 29 MAR 2023 – ACEPTACIÓN 31 AGO 2023

## Escritura femenina y género literario. La impronta vanguardista de Fina Warschaver

*Literary Genre and Feminist Writing.  
The avant-garde marks of Fina Warschaver*

**Carina Fernanda González**

Laboratorio de Investigaciones en Ciencias Humanas

Universidad Nacional de San Martín

Argentina

[cfgonzalez@unsam.edu.ar](mailto:cfgonzalez@unsam.edu.ar)

### Resumen

Las vanguardias artísticas han establecido una serie de problemas que resurgen más allá de su contexto de emergencia, a saber, la función del arte, el lugar del artista en la sociedad, las características de la obra de arte y su evolución. Todos estos elementos se resignifican a partir de la crítica literaria feminista que abrió nuevos interrogantes desde los estudios de género. Este trabajo examina la obra de Fina Warschaver (1910-1989) quien, en la década del 50, pone en práctica una narrativa vanguardista que discute con el sistema patriarcal. Partiendo de lecturas claves que anticipan la diversidad de los feminismos por venir (Virginia Woolf y Simone de Beauvoir), se estudia cómo sus relatos arriesgan nuevas formas de narrar el género; por un lado, se observa cómo incorpora la opresión de la mujer dentro de la novela política realista; por otro, se analiza la forma en que su escritura aborda géneros menores como la ciencia ficción para construir otra identidad femenina.

**Palabras clave:** vanguardia – novela feminista – represión – censura – identidad

## Abstract

The avant-garde project put into practice some questions related to the link between art and society, the role of artist and the origin and form of the work of art itself. All these elements are revisited by the new feminist literary approach. This essay examines the work of Fina Warschaver (1910-1989) who combines formal innovation and feminist claims into her writings during the 50's. From the readings of Virginia Woolf and Simone de Beauvoir, authors that set a statement for the future feminist movements, I study how her stories discover new ways of writing gender and genre; on the one hand, I analyze how she incorporates question regarding women oppression into realist political novels and, on the other hand, I investigate how she modifies the rules of minor literary genres such as science fiction to propose a new feminist identity.

**Keywords:** Avant-garde – feminist novel – repression – censorship – identity

## Introducción

Hablar de vanguardia implica recuperar el sentido bélico de la lucha ideológica que impulsa toda revolución artística. Ese enfrentamiento se da en el terreno del arte normativizado por un centro hegemónico. Aún antes de que Pierre Bourdieu (1966) definiera la dinámica del campo intelectual y los sistemas de legitimación, los movimientos vanguardistas -sin usar terminología teórica pero muy autoconscientes de su propia formación-, dieron las batallas necesarias para introducir cambios que fueron fundamentales en la evolución de las formas artísticas.

Todas las modalidades de la organización material e ideológica de la producción artística son afectadas por la vanguardia. Pero, antes de ser afectadas, la hacen posible. ¿Cuáles son las condiciones de surgimiento de la vanguardia? Precisamente la existencia más o menos desarrollada de un espacio cultural cuyas formas e ideología la vanguardia va a poner en cuestión. (Sarlo, 1997, p. 144)

Con esta afirmación de Beatriz Sarlo propone que la evolución del arte (en los términos formalistas de Tinianov) está supeditada al accionar de las vanguardias y que estas últimas lejos de ser ignoradas son asumidas como una composición relevante dentro de la dinámica del campo intelectual.

La esperada aparición de la vanguardia como elemento disruptivo desarma la idea contemporánea de que el arte de vanguardia es un arte marginal, minoritario y alternativo que circula en lugares periféricos difícilmente visibles (Giunta, 2020; Bourriaud, 2015). Por el contrario, las vanguardias fueron consecuentes con la agresividad de sus manifiestos y la aguerrida visibilidad que expresó sus vínculos con la innovación, la ruptura y el futuro del arte. Peter Bürger (1974) en su clásico estudio sobre la teoría de las vanguardias, reconoce la centralidad de las vanguardias históricas que, con justificadas razones y siguiendo algunas ideas de Walter Benjamin, califica de heroicas. Sin detenerse en la polémica sobre la continuidad o el fracaso del proyecto vanguardista, lo que cabe destacar es que, lejos de permanecer en una zona oscura del campo, las vanguardias históricas saltaron a conquistar y ocupar el espacio de la hegemonía. En Europa su aparición, divulgación y expansión de límites nacionales es evidente. Pero también en América Latina el fenómeno adquiere una centralidad muchas veces opacada por las premisas de la imitación de modelos europeos o los preconceptos del colonialismo. Si bien es cierto que en el ámbito local la vanguardia argentina mantiene una actitud moderada con respecto a las rupturas e innovaciones propuestas por las vanguardias históricas (Sarlo, 1997) en el resto del continente se desarrolla un despliegue auténtico que se plasmó en las Jornadas de arte moderno de 1922 en Brasil. El *Manifiesto antropófago* (1928) es un foco que ilumina la gran circulación que adquiere el arte de América Latina y los lazos que tiende hacia dentro y fuera de los espacios nacionales. Hay una amplia difusión del arte de vanguardia en revistas americanas que se traduce en una presencia significativa en la prensa y en nuevas editoriales transformadas en foros de discusión. Al mismo tiempo, esto es marca de un cosmopolitismo y de una identidad autoconsciente identificada con tradiciones autóctonas.

Sin embargo, a pesar de la fuerte impronta expositiva, esta centralidad no impide que haya exclusiones. Las vanguardias sostenidas en el nosotros de los manifiestos y en el cuerpo colectivo de las tropas necesitan constituirse como identidad frente al enemigo exterior pero también protegerse contra posibles traiciones. En este sentido, ellas mismas implementan sus propios sistemas de control utilizados para negar o silenciar expresiones que podrían conspirar contra las ideas recientemente fundadas. George Yudice

(1992) al examinar la vanguardia latinoamericana principalmente urbana, cosmopolita y educada en la tradición burguesa, se detiene a observar ciertos desvíos en los que se cruzan vertientes artísticas que, justamente por estar ancladas a la realidad americana, se presentan como propuestas más radicales expresando una crítica racial, étnica o contra/imperialista. Estas manifestaciones provocan tensiones dentro del común denominador que nucleó a las vanguardias en torno a las cualidades modernas que abrazaron los centros urbanos, atributos forjados en una nueva temporalidad ligada a la novedad y a la circulación sin fronteras de la cultura. En este contexto, la incorporación de algo diferente genera recelo y cuando más exclusión.

Entre estas disidencias, la identidad sexual es una aparición que produce fuertes debates y que la vanguardia no solo excluye sino que silencia. Durante las primeras décadas del 20, las escritoras ocupan un lugar importante en el canon de América Latina, sobre todo en el ámbito de la poesía a partir de la obra de grandes poetas como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou o Delmira Agustini. Pero su visibilidad está sujeta a la delimitación temática que las recluye al territorio del sentimentalismo, la experiencia privada o al entorno de la intimidad. Sin embargo, como afirma Yudice, estas escritoras:

No solo no se quedaron en el intimismo sino que militaron en varias causas sociales, militancia que implicaba un lugar destacado en las polémicas llevadas a cabo en la esfera pública que, precisamente por esas fechas, tuvo que abrirse a las perspectivas femeninas y feministas. (1992, p. 185)

En la actualidad, a la luz de los estudios de género y de la crítica literaria feminista, se ha comenzado la revisión de estas y otras autoras recuperando sus obras y corriéndolas del lugar de la lectura tradicional que las acomodó en los contenidos y modelos de la poesía posmodernista. Pero falta aún mucho por analizar en virtud de lo que estas escrituras tienen por decir en relación con la mirada de género.

Por otro lado, la delimitación genérica que inscribe a la mujer dentro de la poesía, deja de lado a las narradoras que, en la mayoría de los casos, son desvalorizadas colocándolas como satélites de la posición masculina o como grandes anfitrionas o promotoras de eventos culturales. Así la obra

de Norah Lange o de Victoria Ocampo solo se aborda de manera superficial dejando de lado las múltiples innovaciones que tanto en lo formal como en el contenido de sus narraciones abren un espacio de crítica que comienza a cuestionar, desde la escritura, los modos en los que se piensa y reproduce el patriarcado. Gran parte de estas narradoras de comienzos del siglo XX se apoyan en la perspectiva femenina iluminada por Virginia Woolf en uno de los ensayos fundamentales de la época. *Un cuarto propio* (2021) es un manifiesto que intenta esclarecer las causas de la menor presencia femenina en los espacios públicos principalmente en la esfera del arte. La experiencia de Woolf habla de la necesidad de una independencia económica que es además síntoma del espacio propio dedicado al trabajo de la escritura. Habiendo sido invitada para hablar de la mujer y la novela, la escritora inglesa parte de un problema práctico que visualiza la dependencia femenina: “Cuánto podía ofrecereros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas” (Woolf, 2021, p. 6). Con esta afirmación, la escritora inglesa sostiene que aunque la mujer está aprisionada por una cadena que la vincula al patrimonio masculino de su familia y a la arbitrariedad económica de su situación, puede afirmar su género con su obra. Pero, además, acentúa la desigualdad que, en relación con el campo profesional de la escritura, marca la marginación de la mujer atribuyéndole a su naturaleza y no a su condición económica patriarcal la inferioridad de sus condiciones.

Tras pensar en la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo y la pobreza y la inseguridad que le achacaban al otro y en el efecto en la mente del escritor de la tradición y de la falta de tradición, pensé que iba siendo hora de arrollar la piel arrugada del día. (Woolf, 2021, p. 20)

La diferencia de género justifica también la escasa tradición literaria femenina ya que, solo con gran esfuerzo, algunas mujeres han logrado traspasar las barreras socioeconómicas y culturales que les impedían acceder a la educación y a la escritura. De este modo, el arte es un espacio habilitado para la realización del ser, en el sentido que más tarde le dará el existencialismo. En cierto modo, la labor artística, el ámbito de la imaginación -atribuida paradójicamente a la mujer en diferencia a la racionalidad masculina-, es el lugar de escape por el que se filtra la

realización de la subjetividad femenina. Por eso, la escritura sustituye al lugar tradicional de la reproducción o la maternidad abriendo posibles desacuerdos y nuevos territorios en los que la mujer encontrará formas de disentir y de construir su propia identidad genérica<sup>17</sup>.

Partiendo de estos desvíos invocados por la escritura como posibilidad de expresión también genérica, Francine Masiello examina la obra de varias narradoras latinoamericanas que irrumpen en la escena vanguardista abriendo un frente nuevo en la novela femenina de vanguardia. Según Masiello -que se ocupa de la obra de Nora Lange, Teresa de la Parra y María Luisa Bombal-, la escritura femenina se caracteriza por una impronta ligada a dos tipos de desvíos, uno que identifica la familia con el Estado Nación de la tradición liberal; otro con la forma narrativa que cuestiona el realismo de la épica desoyendo “el oficialismo histórico con el cual la novela tradicional proclama la fe en la legalidad de la palabra al representar su entorno inmediato” (1985, p. 807). Lo que interesa de esta apreciación, no es tanto la desobediencia temática que rechaza el linaje patriarcal y el ámbito doméstico adjudicado a la mujer sino el desafío que, a partir de la escritura, muchas veces tematizada en las novelas pero mayormente visibilizada en la innovación formal, proponen estas escritoras. Algunas de las técnicas que implementan tienen que ver con la fragmentación, con el desorden de la representación, y con una mirada que percibe la alienación del entorno. En este sentido, Masiello marca una relación con los objetos que “transforma los procesos de enunciación” (p. 817) afianzando otro tipo de percepción que disiente con la artificial transparencia del lenguaje. De esta manera, la escritura “Pasa de un texto cerrado, donde rige la linealidad, a una narrativa de tipo abierto en la cual se mezclan niveles de enunciación y se confunde la estabilidad de discurso” (p. 817). La hipótesis que guiará nuestro análisis se asienta en esta última apreciación formal ya que, como pretendemos demostrar en la lectura de Fina Warschaver, los argumentos que excluyen o censuran su obra tienen que ver con una experimentación formal difícilmente aceptada en los cánones que moldean la novela como género

---

<sup>17</sup> En el segundo sexo, Beauvoir rechaza el argumento biológico que sujeta a la mujer al determinismo de la especie y analiza los mitos construidos culturalmente que le atribuyen la maternidad como objetivo de vida. Como cualquier sujeto contemplado desde el existencialismo, la mujer debe buscar la trascendencia del ser en aquello que expande y proyecta su deseo.

narrativo, ya sea dentro de los principios del realismo tradicional, como de la experiencia narrativa ampliada por el modernismo anglosajón.

En síntesis, la descomposición del linaje familiar, personajes femeninos que reniegan de la herencia paterna junto a la transformación formal de la novela son dos columnas troncales sobre las que se articula la innovación de la estética feminista. El primer elemento señala la ruptura temática que cuestiona la construcción de la Nación y el discurso histórico que la legitima. El segundo, focalizado en la experimentación narrativa, coincide con los principios estéticos de las vanguardias del 20 interesadas en deconstruir la relación del signo, en explorar los sentidos del inconsciente y en expandir las posibilidades lingüísticas del significante. Habiendo expuesto brevemente estas ideas que vinculan el género, entendido como la construcción cultural de una identidad en constante disputa por los lugares de poder (Butler, 2018), al género literario, particularmente concentrado en las normas y procedimientos que definen la forma de la novela, podemos enunciar algunos interrogantes que nos permitirán explicar las polémicas entabladas dentro de las vanguardias en torno a lo genérico. ¿Cómo se justifica la exclusión de la identidad sexual dentro de las ideologías que sostienen la revolución artística? ¿De qué manera lo femenino se identifica con la ruptura, la revuelta o la traición? ¿Es posible hallar una perspectiva feminista que le otorgue a la mujer un lugar central en las vanguardias?<sup>18</sup>.

## **Fina Warschaver y el debate del compromiso social**

En Argentina, la vanguardia del 20 se caracterizó por tratar de conciliar una tradición recientemente forjada en la vertiente gauchesca y un cosmopolitismo inspirado en los modelos de la vanguardia europea (Sarlo, 1997). La falta de una verdadera ruptura se entiende por la fundación mítica

---

<sup>18</sup> Debido a la extensión que requeriría un estudio profundo de las vanguardias históricas en relación con la perspectiva feminista, solo dejaré explícita esta pregunta que requiere de futuros análisis pero vale la pena mencionar que incluso el surrealismo, que tanta centralidad le dio al cuerpo femenino y a la liberación de los tabúes sexuales, se limitó a mostrarlo como producto estético y a encarcelar a la mujer en la imagen de musa inspiradora. Si bien contribuyó a pensar la idea de una identidad socialmente construida y de una subjetividad determinada por su condición sexual, todavía la inscripción del sujeto femenino representa una amenaza para el sujeto patriarcal. Ver: Foster, H. (2008) *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo, p. 48.

de una tradición que trata de ser creada en los discursos del nacionalismo expuestos con fervor durante los debates del Centenario. Después de tan ardua labor, las jóvenes generaciones se ampararon en sus predecesores focalizando sus batallas en desvíos más bien formales; en el caso del *martinfierrismo* -la irrupción del humor, del elemento lúdico surrealista o de la metáfora ultraísta- y en cuestionamientos ideológicos en el caso de los escritores de Boedo –la incorporación del mundo del trabajo y de los sectores populares que carecían de visibilidad pública o que quedaban fuera de la mirada romantizada del suburbio y el compadrito. Pero este carácter módico cambia de tonalidad cuando se busca en la vanguardia vinculada a la perspectiva de género. Muchas de las mujeres escritoras comienzan a disputar el lugar privilegiado de los hombres de letras, no solo en el espacio de la escritura, sino también en el espacio público donde se juegan las relaciones de poder. Quizás la vanguardia femenina no fuera tan moderada y, por esta razón, ha quedado recluida. Figuras como Norah Lange y Silvina Ocampo, y más adelante Sara Gallardo o Beatriz Guido en distintos ámbitos y medidas, han sido marginadas ignorando su verdadera capacidad creativa con análisis que privilegiaron sus historias biográficas, sus relaciones maritales o familiares que las vinculan a hombres destacados de la cultura o temáticas aprobadas por la mirada patriarcal atribuidas a la mujer. La poco esclarecedora oposición entre Florida y Boedo tampoco aporta nada nuevo en relación con el género ya que las escritoras siguen siendo minoría en ambos grupos y bastante ignoradas en cuanto a la valoración real de sus obras<sup>19</sup>.

Fina Warschaver (1910-1989) es un claro exponente del imperativo de género que aun en las vanguardias condiciona la posición pública de la mujer. Procedente de una familia judía que abandona los *pogroms* europeos durante la Segunda Guerra mundial, Warschaver construye una genealogía propia que involucra varias minoridades. Llega desde Rumania,

---

<sup>19</sup> Esta afirmación se puede comprobar al estudiar las revistas del periodo. Desde la emblemática *Sur* (1931) pasando por las católicas como *Criterio* (1928) o *Crisol* (1932) hasta *Claridad* (1926) con intereses más sociales, por nombrar solo algunas, podemos comprobar que las reseñas de libros de autores masculinos abundan frente a la de las mujeres que, en su mayoría, son confinadas a lecturas poco profundas y plagadas de prejuicios. Sin embargo, es innegable la presencia femenina que a pesar de esta marginación emerge ya sea mostrando una obra propia como desde la crítica abierta por el periodismo cultural.



en ese entonces parte de la Unión Soviética, es portadora de una tradición religiosa menor en relación con la impronta católica que impuso la conquista y milita dentro de las bases del socialismo en un periodo crucial para los movimientos de izquierda que implica discutir con el giro stalinista del régimen revolucionario y con el peronismo en el ámbito nacional. Esta breve introducción reproduce en gran parte la oleada migratoria iniciada por las políticas liberales del siglo XIX. Pero lo que nos interesa destacar es la inquietud revolucionaria que Warschaver manifiesta desde su formación. En su juventud, termina el profesorado de Historia y estudia canto, piano y composición musical. Participa de las reuniones del movimiento feminista auspiciado por Salvadora Medina Onrubia y colabora en revistas ligadas a la izquierda socialista. En los años treinta se afilia al Partido Comunista donde conoce a Ernesto Giudici, uno de los mentores de la reforma universitaria, con el que posteriormente se casa. Desde esa militancia, se involucra en cuestiones sociales, culturales y políticas que hará visibles a través de su escritura.

Su primera novela, *El regreso de la primavera* (1947) se inscribe dentro de las premisas del realismo social describiendo las condiciones del trabajo fabril y haciéndose eco de las demandas de sectores populares sometidos a la dinámica del capitalismo. Las reseñas que le dedican coinciden en marcar la indefinición formal: “No es una novela, ni una narración, ni un alegato, en él se combinan y armonizan los elementos que constituyen el esbozo de la primera y el vivo interés de la segunda” (Warschaver, 2019, p. 151) así como también la impronta social de su contenido.

En una plaza de los suburbios de Buenos Aires, se suceden las escenas principales que componen la obra y que tienen su complemento en las descripciones de la vida, oscura, difícil y torturada, de una serie de familias humildes que habitan las viejas casas (...) Sus personajes, algunos de ellos fotografiados en dos o tres frases, no tienen más vínculo entre ellos, en su mayoría, que si diario sufrir y su diario esperar (...) Pasan ante el lector como una serie de rápidos cuadros cinematográficos, y toda la obra es algo como un conjunto de retazos, hilvanados con un hilo de tristeza y de dolor (...) No nos sorprendería que (...) esta sutil observadora de la vida de los humildes, nos revelara que la obra emprendida por aquel malogrado y atormentado

narrador que fue Roberto Arlt tiene una continuadora en la literatura argentina. (Warschaver, 2019, p. 151)<sup>20</sup>

La extensa cita anterior, sin el rigor académico, pero descriptivamente acertada, apunta la tendencia objetiva que impulsa la intensión de documentar parte de una realidad ignorada. A través de la “fotografía” o de lo “cinematográfico” la escritura explora otros modos de representación que desafían los límites, los ritmos y la forma total de la narración. Por eso, algo molesta o resulta incómodo, como si esos retazos no llegaran a configurar el sentido adecuado o “acordado” para lo real.

Haber accedido al mundo editorial es todo un logro, más aún si se emparenta su relato a la línea vanguardista de Roberto Arlt. Sin embargo ya está implícita en esta lectura una innovación formal que complejiza su relación con las vanguardias al tensionar el eje del contenido, siempre en función de una crítica social, con la experimentación y la fragmentación de los modelos narrativos. De hecho, esa misma discordancia se duplicará cuando se incluya dentro de la impronta social una mirada que registra la explotación de la mujer.

En su segunda novela, *La Casa Modesa* (1949) narra la angustia de una mujer militante ante el terror de la persecución política. Con esta obra, Warschaver se arriesga a abordar un tema poco explorado en la literatura de la época al exponer los mecanismos de represión que socavaron las bases del gobierno democrático aun antes de los crímenes cometidos durante la última dictadura militar<sup>21</sup>. Es sabido que al debilitarse el bloque populista del gobierno de Yrigoyen, se activan los procesos de persecución y encarcelamiento que se acrecentarán con el golpe de Uriburu. En ese

---

<sup>20</sup> Reseña aparecida en *La prensa* 9 de marzo 1947, tomada del *Apéndice* escrito por Alberto Giudici para la edición de *La Casa Modesa* (2019).

<sup>21</sup> Son pocas las novelas que abordan la temática de la persecución política durante el peronismo y los golpes intermitentes con los que se intentó contenerlo. Desde *El incendio y las vísperas* (Beatriz Guido) hasta *Operación masacre* (Rodolfo Walsh) hay un arco bastante débil que sirve para mostrar la escasa representación literaria que tiene la represión política hasta que explota en la década del 80 con el regreso de la democracia. Sin embargo, la represión previa tiene solo algunos ejemplos en *Los dueños de la tierra* (David Viñas) o *La lengua del malón* (Saccomanno) en comparación con la gran cantidad de novelas que refieren a la última dictadura desde *Respiración artificial* (Ricardo Piglia) hasta *Confesión* (Martín Kohan) y en la literatura posterior.

periodo se crean grupos parapoliciales que actúan paralelamente al poder y se aplican métodos de torturas que irán aumentando el grado de violencia que se elevará hasta a niveles impensados en la dictadura comandada por la Junta Militar. La violencia política no habita solo en los gobiernos de facto sino que se esconde en los subsuelos de la democracia. A este respecto, Marcelo Larraquy considera que la acción represiva que desarmó las huelgas obreras de la Semana Trágica es el comienzo de una era que utilizará la violencia, clandestina, parapolicial e incluso los servicios de inteligencia, desde el Estado<sup>22</sup>.

Todos los hechos peligrosos de la represión política ocurren en *La Casa Modesta*. Amenazas telefónicas, persecuciones, huidas a lugares secretos, incluso la prisión y los fusilamientos.

En la mitad de la vereda, a un costado, un hombre observa. Aunque no lleva uniforme yo sé que es un policía. Junto a mí, pasan mujeres con caras esquivas y me empujan.... No he obrado con suficiente rapidez para alejarme de allí... He caído por casualidad. ¿Qué hacía yo en la calle vestida de esa forma inconveniente en una calle tan concurrida, flotando con los brazos en vilo? Ahora, o sospechará la verdad, o puede creer que voy con esas mujeres mientras que, si estuviera bien vestida, con la cartera y la cédula, habría pasado inadvertida. Mi manera de andar así por la calle, sin nada en las manos, es sospechosa. Las mujeres siempre llevan algo en las manos cuando salen. (pp. 76-77)

Esta cita supone el allanamiento, la pérdida del refugio secreto, la salida a la calle como último recurso para esconderse, la persecución. Pero además expresa una observación que enfatiza el lugar domesticado que ocupa la mujer dentro de una sociedad que los hombres vuelven cada vez más violenta. A la manera del *Manual de la buena esposa* (1953) que educa a la mujer en las máximas del franquismo, la narradora revisa mentalmente las normas que se ha saltado y la han puesto al descubierto. El punto relevante

---

<sup>22</sup> “Lo distintivo fue que, tras la tardía intervención conciliatoria del Ejecutivo, el Presidente cedió la represión y el control de Buenos Aires a las Fuerzas Armadas. Yrigoyen tampoco desarticularía los “batallones de civiles” que se crearon durante la huelga y fueron a la caza de anarquistas, obreros y judíos para darles muerte o detenerlos ilegalmente y trasladarlos a las comisarías para aplicar las primeras torturas policiales del Estado. La práctica se extendería en forma más sistemática y eficiente contra los opositores al gobierno militar de 1930 y al peronismo, a partir de 1946” (Larraquy, p. 418)

de esta reflexión se ubica en la mirada de género, ya que es una mujer la que cae y son otros los cuestionamientos que surgirán en la novela, tanto hacia las fuerzas represivas, como hacia el interior de la causa revolucionaria.

Antes de revisar esta cuestión en torno a lo femenino es importante subrayar que el tema central de la novela se sitúa en la lucha armada del presente y que está construido sobre un desfasaje temporal que remite a la persecución de los cristianos primitivos durante el Imperio romano. Al incorporar esta dimensión fantástica, Warschaver no esquiva la conciencia social pero se revela contra los moldes de la estética del compromiso. En otras palabras, la crueldad que agujerea la realidad adormecida de la vida cotidiana se percibe con toda la contundencia de los hechos pero la narración se deriva hacia otros territorios que distorsionan los límites de lo real. Mediante superposición de distintas temporalidades, aunando breves relatos aparentemente desconectados y entrando en el campo siniestro de lo onírico, la novela se desliza sutilmente proponiendo un giro hacia lo fantástico<sup>23</sup>.

A la disonancia fantástica se le suman las reflexiones genéricas que trasmite la narradora quien expone argumentos contra la opresión de la mujer pero además delibera sobre las condiciones y modalidades en las que se manifiesta lo real explorando el subjetivismo que empieza a socavar las certezas de mundo objetivo<sup>24</sup>. La mujer del relato “Suicidio por un lápiz” perdido se angustia porque no encuentra en el día a día el tiempo necesario para escribir. Las tareas domésticas la asedian:

---

<sup>23</sup> Dentro de las teorías superadoras del análisis estructuralista realizado por Todorov, *La Casa Modesta* contempla varios elementos que lo inscriben en el género fantástico entendido como transgresión. Según Rosalba Campra, este eje se puede establecer en un nivel semántico, sintáctico y de enunciación. Pero en todos se produce un borramiento de fronteras marcadas por las oposiciones específicas de cada uno. Warschaver ejerce ese pasaje en el nivel de la enunciación en el que se superponen los espacios, los tiempos y las identidades.

<sup>24</sup> Como el objetivo del análisis es estudiar cómo afecta la incorporación de la crítica feminista al género literario no voy a detenerme en el subjetivismo que alienta tanto lo psicológico como las innovaciones formales que introdujo el modernismo anglosajón. Trabajo este tema en *La casa propia* de Fina Warschaver. En los márgenes de la vanguardia, *Anclajes* Nro. 26, 2022, pp49-66.

No ignoro los numerosos obstáculos que hay que vencer. En primer lugar, está la casa. Tengo que limpiar la casa. No puedo trabajar en una casa sucia. Es cuestión de tiempo. “Ordenar el tiempo”. La casa, por ejemplo, puedo limpiarla en una hora, trabajar rápido y sin distraerme. (Warschaver, 2019, p. 81).

El cuidado de los hijos se le impone como parte del imperativo patriarcal y la inmanencia de las cosas le impide reconocer el origen de su frustración<sup>25</sup>.

A pesar de la opresión de la casa, logra concentrarse en la escritura, pero la realidad se le presenta como un desafío ya que ha perdido su carácter total. Así como la duda atraviesa la moral y la ideología de la causa revolucionaria, lo real también quiebra su transparencia y pierde el sentido concordado sobre la verdad de la representación. De pronto, la narradora descubre los matices de las cosas:

La bomba de agua, después del accidente, fue la segunda revelación que debía urgirme a algo definitivo [ese “algo” se refiere a escribir una obra]. Funcionaba el motor de agua. Ese ritmo era un ritmo absorbente, como del de la marcha del tren, era el ritmo de las cosas, descubrí el sonido de las cosas. ¡Todo tiene un sonido! ¡Oh si yo pudiera reflejar ese sonido de las cosas! Abarcarlo todo; el color el ritmo del mundo... ¿Por qué me había desviado de mi niñez. Un senderito apenas perceptible pero mío. (Warschaver, 2019, p. 67)

Lo que cambia en la narradora es la percepción; el mundo real deja de ser una exterioridad completa y objetiva para mostrarse como una realidad que se construye en el acto mismo de la percepción dentro de una consciencia que le da forma. Las actividades cotidianas, lo trivial, aquello que configura nuestro entorno se presenta como materia narrativa que adquiere sentido una vez que lo objetivo se reúne bajo el ala del pensamiento, en donde termina de adquirir su forma. De este modo, Warschaver implementa el monólogo interior propio del modernismo anglosajón, una manera de acceder a la expresión fragmentaria de lo real a partir de la superposición

---

<sup>25</sup> Beauvoir, afirma que la trascendencia encuentra el sentido de la vida en un deseo que proyecta al sujeto más allá del presente. La mujer, al hallarse atrapada en la inmanencia de la vida cotidiana, no reconoce el sentido histórico de su situación, no puedo entender el origen de esa opresión de género porque pierde de vista su génesis que es lo que la reconoce como construcción cultural y, por eso mismo, factible de ser modificada.

de distintas percepciones que, como en un mosaico, crean el sentido del mundo en el interior del sujeto que lo percibe. Esa decisión que desbarata la totalidad de lo real y cuestiona la representación constituye uno de los elementos vanguardistas que singularizan la escritura de Warschaver colocándola dentro de una narrativa moderna que no solo abreva en el inconsciente surrealista sino también en el subjetivismo que invade lo real desde lo psicológico. De ahí que, Virginia Woolf exija la transformación de la escritura moderna para que sea capaz de plasmar los elementos subjetivos del mundo material.

La vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos recubre desde el principio de la conciencia hasta el final. ¿No es el cometido del novelista transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado, cualquiera que sea la aberración o la complejidad que pueda mostrar, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible? No estamos simplemente suplicando coraje y sinceridad; estamos sugiriendo que la materia prima adecuada de la narrativa difiere un poco de lo que la costumbre pretende que creamos. (Woolf, 1921, p.40)

Por esta razón, a pesar de su contenido social, la forma narrativa de *La casa Modesa* desconcierta a la vanguardia oficial de la revolución. No es necesario entrar en el debate vanguardista que generó desacuerdos importantes entre el formalismo ruso y los principios de la estética proletaria de Trotsky o Lenin para entender los alcances de su provocación. Al presentar los avatares de un ama de casa que además se involucra con la lucha armada desde la experimentación formal, Warschaver se aleja de la teoría del reflejo haciendo evidente la crisis de representación e invocando otro concepto de realismo que no solo cuestiona las normas estéticas de la vanguardia sino que critica el materialismo histórico sobre el que se sostiene la revolución. Esto coloca en el centro del debate la polémica vanguardista sobre la función del arte pero también la discusión sobre los límites del realismo.

Aunque alentada por un fin político, esta obra no pertenece a la literatura comprometida. Le falta para ello la obediencia a las normas que aquel mismo impone a quienes, con mayor jerarquía, lo sirven en el plano de la creación estética. (Warschaver, 2019, 157)

El destino editorial de *La Casa Modesa* comprueba la discriminación cultural que funciona en el interior mismo de las vanguardias. En el momento de su publicación, los agentes culturales del partido se reunieron para sentenciar el resultado estético de una obra que, según sus criterios, no cumplía con los requisitos literarios de sus consignas políticas. “Juzgada por un comité convertido en tribunal literario, sería condenada por burguesa, por minoritaria. No está al alcance de las masas a las que, según el criterio al que aludimos, no pueden interesarles los problemas psicológicos de la protagonista” (Warschaver, 2020, p. 157). La respuesta directa de la autora aparece en un artículo que publica en la revista *Testigo* en el que examina la relación entre las vanguardias y la revolución. En esa defensa de la creación artística no habla de su propia obra pero sus argumentos pueden perfectamente leerse en sintonía con la experimentación formal y lingüística que su novela manifiesta y que los censores no supieron valorar. “La necesidad de revolucionar la forma es el requisito indispensable para la revolución del arte, así como hay que revolucionar las formas de producción para revolucionar la sociedad” (Warschaver, 1972, p. 50). La instancia revolucionaria es condición indispensable tanto del arte como del orden social en el que esta interviene.

Sin embargo, este elemento común no garantiza la sincronidad de sus manifestaciones ya que no siempre el ideal revolucionario coincide con la idea de revolución de la esfera artística. En efecto, las incongruencias que el régimen soviético sostuvo en relación a sus políticas culturales y la vanguardia demuestra el desfasaje que vuelve a normativizar la revolución del arte. Mientras que el orden social se estanca en un régimen que se vuelve cada vez más restrictivo, el arte avanza en su espíritu revolucionario, en términos de Warschaver, la revolución política se vuelve estática mientras que el arte es dinámico. Este principio funciona como disparador de sus propias transgresiones. Para que la obra de arte trascienda el régimen social que le dio vida necesita un cambio formal y una autoconsciencia que garantice la independencia de sus materiales y funciones. De ahí que

“lo revolucionario en arte, como en lo social, es revolucionar la propia materia y el propio campo de acción creadores” (Warschaver, 1972, p. 51).

Hasta aquí, los signos de su rebeldía artística se debaten con argumentos estéticos dentro de la vanguardia adscripta a la revolución socialista. Sin embargo, en la escritura de Warschaver hay otras desobediencias que cuestionan los lugares de poder. *La Casa Modesa* desplaza el protagonismo masculino en la lucha armada colocando en su lugar a una mujer que sufre la persecución aumentada por las preocupaciones que le reclaman su lugar genérico: cómo garantizar el trabajo doméstico y ocuparse de los hijos mientras se combate por la libertad. En este sentido, la novela agrega la perspectiva de género que comienza a ser considerada dentro del ambiente de la época a partir de la presencia femenina en la política de las revoluciones. Tanto en los debates ideológicos de la Revolución soviética como durante la segunda guerra mundial, las mujeres adquieren protagonismo ya sea dentro de las filas del ejército o ejerciendo funciones públicas abandonadas por los hombres en pos de las armas. Esos dos ámbitos nuevos son territorios conquistados que las mujeres visualizan<sup>26</sup>. Aún faltan algunos años para que el *Movimiento de Liberación de la mujer* suceda. Sin embargo, Warschaver va asestando una crítica al partido y al patriarcado desde la perspectiva de género que la misma escritora sustenta con sus propias lecturas feministas.

## Modos de narrar el género

La novela tradicional, frente a la novela de vanguardia feminista, trata de reconstruir la historia nacional a partir de la comprobación de las raíces cifradas en la familia, los hijos y la herencia. Por eso, la casa es el lugar donde anida una tradición creada con esfuerzo, un espacio en el que la vida individual se corresponde con el contexto político. Como consecuencia de

---

<sup>26</sup> En sus testimonios Victoria Ocampo observa cómo se involucran las mujeres en la guerra. “La mujer americana en las fábricas, en las oficinas, en los hospitales, en los laboratorios, a la retaguardia de los ejércitos, en infinidad de tareas humildes o dislocadas y difíciles, está luchando: luchando sin emplear armas, como de costumbre” (2022, p. 156). Sin embargo, asegura que Rusia es la excepción porque las ha incorporado al ejército y les ha otorgado un lugar más igualitario dentro de la revolución:

la mujer rusa es a quien se le ofrecen hoy todas las posibilidades de desenvolvimiento. Esta vez, y quizá la primera en la historia contemporánea, lo que llegará a ser mañana depende únicamente de sus capacidades, de su consciencia y de sus aptitudes (2022, p. 103)



esa identificación, la mujer es la que protege y garantiza el mito fundacional de la nación que estructura las bases del Estado liberal. “Se experimenta entonces una especie de “naturalización” donde los miembros de la familia llegan a entender los valores de autoridad, moral, obediencia y respeto por la propiedad privada y a partir de allí aceptan el orden establecido” (Masiello, 1985, p. 807). Esa naturalización es parte de las prácticas culturales sobre las que el patriarcado cimentó la división genérica que ubica a la mujer dentro de la realidad doméstica, en el espacio privado e íntimo de la casa, en el imperativo de la reproducción y en la negación del espacio público o productivo. Sin embargo, la novela vanguardista inicia un quiebre de estos símbolos que “naturalizan” las prácticas de género.

En la novela, el modelo de familia burguesa se muestra interrumpido ya que la figura masculina está borrada del mundo cotidiano. El hombre está siempre afuera, viviendo en la clandestinidad, en la lucha armada, o en la prisión. Por lo tanto, no hay padre ni esposo que comparta la responsabilidad de la familia. La mujer recurre al apoyo de las compañeras del partido; también mujeres que resuelven, tanto las necesidades primarias de ayuda económica, como los inconvenientes legales para las visitas carcelarias.

¿Qué es esto? ¿Un almuerzo para ella y los chicos? ...No se preocupe. Ya sé que los trámites le hacen perder mucho tiempo. No puede trabajar. Lo malo es que no me lo haya dicho. Estamos para ayudarla (...) -Vine para ver la carta que usted recibió. Me comunicaron que había unos pedidos... -Y tomándole las manos, agregó -: Y arregle su viaje lo antes posible, compañera. (pp. 36-37)

Hay una red de mujeres, una comunidad horizontal de cuñadas, hermanas y compañeras de partido en la que ella está contenida.

Por otro lado, dentro de la casa, la mujer es parte de la propiedad privada que surge de la transformación de los medios de producción cuando el hombre pasa a ejercer la agricultura y se vuelve sedentario. Este cambio económico es producto tanto de los efectos tecnológicos con los que el hombre dominó a la naturaleza como de los mecanismos que utilizó para dominar a la mujer. Según explica Simone de Beauvoir (2020) siguiendo el desarrollo planteado por Engels pero insistiendo en la voluntad dominadora del hombre, la situación de la mujer cambia radicalmente cuando el

universo masculino la coloca en el lugar del Otro. Que la mujer pase a ser objeto o propiedad privada implica la entrega de su autonomía, ceder la igualdad que garantizaba el espacio compartido de la producción en la prehistoria de la modernidad.

Sin entrar en detalles acerca del rol productivo femenino en la economía previa, es importante observar el cerco que le impide a la mujer conquistar un espacio propio relativo al mundo laboral. El trabajo intelectual femenino cuestiona el lugar conservador de la casa y desestabiliza la estructura económica moderna porque es una salida que quiebra las divisiones de género y cuestiona la mecánica de la producción capitalista. Dentro de la familia burguesa, el hombre conserva su lugar de poder basado, no en la propiedad privada o en la transformación económica que originó la aparición del bronce y del arado para el progreso de la agricultura, sino en la trascendencia y ambición lograda a partir de la desigualdad genérica.

La incapacidad de la mujer ha comportado su ruina, porque el hombre la ha aprehendido a través de un proyecto de enriquecimiento y expansión. Y ese proyecto no basta para explicar que haya sido oprimida: la división del trabajo por sexos pudiera haber sido una amistosa asociación. Si la relación original del hombre con sus semejantes fuese exclusivamente de amistad, no se podría explicar ningún tipo de servidumbre: este fenómeno es una consecuencia del imperialismo de la conciencia humana, que trata de cumplir objetivamente su soberanía. Si no hubiese en ella la categoría original del Otro, y una pretensión original de dominar a ese Otro el descubrimiento útil del bronce no habría podido comportar la opresión de la mujer. (de Beauvoir, 2020, p. 21)

La complicidad del hombre con el entorno de la economía moderna es fundamental para entender la subordinación de la mujer y su confinamiento dentro de la casa como parte de la propiedad privada del hombre. La casa se convierte, entonces, en espacio de contradicciones. En primera instancia, funciona como el lugar asignado en el que la mujer se siente dueña de un dominio que le es propio por experiencia; pero también, la casa es una prisión, un lugar que asfixia que le impide a la mujer atravesar las fronteras hacia el espacio público.

No son pocas las mujeres que, habiendo ganado ese cuarto propio que les otorga independencia, aun encuentran obstáculos para concretar sus

anhelos artísticos. Es difícil crear un espacio para el arte, un espacio que es también hacerse el tiempo para la escritura entre las tareas del hogar y la crianza de los hijos. Warschaver aborda este tema en la misma novela en la que expone y denuncia la persecución política. *La Casa Modesa* cuenta también otra historia, la de una ama de casa sometida a los rigores de la sociedad patriarcal. La mujer se angustia porque no puede producir, porque no encuentra la manera de sacarle el cuerpo a la casa para poner el cuerpo en la escritura.

No ignoro los numerosos obstáculos que hay que vencer. En primer lugar, la casa. Tengo que limpiar la casa. No puedo trabajar en una casa toda sucia. Es cuestión de ordenar el tiempo. “Ordenar el tiempo”. La casa, por ejemplo, puedo limpiarla en una hora, trabajando rápido y sin distraerme... (p. 82)

Cuando la mujer logra enfocarse en sus ideas, su escritorio está abarrotado de libros, no hay lugar para la máquina de escribir; suena el timbre, luego el teléfono y su angustia crece porque el día transcurre sin que haya podido anotar una frase. “Todo esto le ocupa a uno tiempo, fuerzas, energías. Y cuando uno se quiere acordar ya tiene encima la hora del almuerzo” (p. 82). La opresión de la casa podría solo expresar la queja inútil de una ama de casa frustrada. Sin embargo, la mujer defiende su derecho a crear a pesar de las tareas doméstica inscribiendo la desigualdad laboral en el mundo del trabajo. En efecto, la misma mujer encara a su editor con un reclamo de género cuando éste se niega a darle una respuesta precisa sobre la publicación de su artículo. No se trata de la velocidad del mercado editorial sino de la valoración del trabajo intelectual de la mujer que se siente expulsada del espacio de producción y, a la vez, sobrecargada como fuerza de trabajo doméstico. La mujer, desde una falsa humildad, insiste en que su principal preocupación no es el reconocimiento sino la necesidad de recuperar el tiempo perdido, las horas de preparación del artículo, la postergación de su escritura por asumir las tareas del hogar, un rol de género que la narradora comienza a cuestionar y a hacer consciente.

A todo esto usted se preguntará qué relación hay entre lo expuesto, con la premura que se desató en mi vida (...) quiero decirle que nuestra casa es pobre pero con pisos encerados. Y los pisos encerados exigen desvelos incontables. Los demás no comparten, posiblemente, esa preocupación; los pisos se cubren de cenizas, los niños realizan sobre ellos las gimnasias más

audaces y aventuradas; todo en detrimento del encerado. De modo que uno queda ridículamente atado a la limpieza de los pisos. Nadie se lo agradece y uno se desvive por ellos. No puede uno pagarse un personal para este refinamiento. Y su sacrificio no se lo reconoce nadie. Además, mientras uno encera, piensa. Hace proyectos de grandes cosas, pero cuando llega la noche está agotado y solo siente la necesidad de tirarse en la cama. Es el drama del encerado. Y le pregunto otra cosa: ¿Puede usted optar entre su consciencia que lo impulsa a la absoluta entrega a un apostolado y el puesto que debe ubicarlo en la sociedad y extender el certificado de apto para la vida? (p. 67)

Usando el masculino gramatical que niega lo femenino pero convocando un argumento de género, la narradora requiere que el editor se coloque en el lugar de la mujer. Entre el puesto, la garantía del éxito en la vida y el agotamiento de la vida cotidiana se dirimen las diferencias de género. Sin embargo, el reclamo no termina en la simple exposición de las normas patriarcales. La metáfora del piso encerado esconde la aceptación de una situación que impide la realización del deseo. Bajo las premisas religiosas del sacrificio, la entrega y el apostolado se manifiesta la naturalización de las normas de género que la narradora quiere desarmar. No se trata de la falta de capacidad, de hecho la mujer no tiene dudas sobre la calidad de su artículo, sino de cierta impotencia ante las disposiciones de la vida cotidiana que, lejos de ser naturales se revelan como una construcción asumida culturalmente.

Desde la perspectiva existencialista que define el ser a través de la trascendencia también se plantea la paradoja del sujeto femenino. Si el hombre, en tanto ser humano, encuentra su realización a partir de la consumación de un deseo que lo impulsa más allá de lo real, la mujer está atrapada en la inmanencia de las cosas. De acuerdo a cómo el universo masculino define el carácter de la mujer, Simone de Beauvoir identifica que “La mujer se “revuelca en la inmanencia” tiene el espíritu de la contradicción, es prudente y mezquina, carece del sentido de la verdad y de la exactitud, no tiene moral, es bajamente utilitaria...” (2020, p. 276) pero advierte que estas características están determinadas por su situación; una situación generada por la cultura patriarcal que al negarle su trascendencia la inhibe de toda posibilidad de acción y la coloca en una posición subordinada. La oposición trascendencia/inmanencia replica la dinámica de

los géneros, mientras que el hombre busca impulsar su ser más allá de su experiencia interior, la mujer queda atrapada en un mundo cerrado en sí mismo, agotando su capacidad de realización dentro de una realidad que se le presenta como límite.

En la novela, la trascendencia del sujeto está doblemente implicada. Por un lado, se halla vinculada a una causa política que la coloca en el triunfo de la revolución; por otro, se plantea en el dilema del artista que busca trascender a partir de su obra. En el caso del hombre, la tensión arte/vida describe el territorio cultural de la posguerra y la disposición del campo intelectual en el que se inscriben las vanguardias. Pero en el caso de la mujer, esa misma tensión expresa una limitación velada: la imposibilidad de trascender a través de su obra por asumir su rol de género. Muchas mujeres abordan el tema de la escritura como objetivo trascendental, en el sentido que le da el existencialismo, es decir, despojándose de la reproducción o de la maternidad asumidas como imposición del género y arrojándose al campo de la producción que tiene en el arte una forma de trascender. En el plano de la ficción, Warschaver lo plasma como una imposibilidad relacionada, no a la falta de inspiración como podría platearse desde una perspectiva romántica sino como la caída en la inmediatez. La mujer se mueve por la casa buscando espacios limpios y tiempos disponibles para escribir. Pero la inmanencia como propiedad de su ser femenino la encierra dentro de un interior que le impide buscar lo trascendente en la escritura. De ahí la insistencia en la pérdida del lápiz, una metáfora que habla de un objetivo perdido de antemano y de la cualidad siempre postergada del deseo.

Todos son pretextos. Ya lo sé...Incluso lo del lápiz... ¿Dónde está mi lápiz? ¿Quién me lo sacó?... ¿Por qué nadie tiene respeto por mis cosas? No tengo nada mío; mi tiempo todo tengo que dárselo a ustedes, todo... Lo mismo no podría escribir nada sin mi lápiz. – ¡Mentira! Si quisieras, de veras, no te importaría que fuese ese y no otro lápiz, escribirías. Allí sobre la mesa hay por lo menos media docena de lápices, cualquiera podría servirte.... Tengo

que encontrarlo aunque no lo utilice para escribir. Hasta que no lo haya encontrado no podré hacer nada. (pp. 84-85)<sup>27</sup>

La escritura es una práctica esquiva. La excusa del lápiz que no aparece revela la fuerza de una obra que se le niega por la inmanencia de una vida atada a la subordinación. El reclamo hacia los otros, remite a la comprobación de ser una consciencia dependiente, sometida al cuidado y a las exigencias del exterior. Fuera del contexto familiar, con ese pequeño gesto, la mano que toma la pluma, la mujer avanza sobre el territorio masculino de la producción y, al mismo tiempo, coloca la diferencia genérica como un elemento central en la disposición que organiza las jerarquías del campo intelectual.

El género articula una nueva inscripción de lo femenino al postularse como sujeto en la producción de la obra artística. Pero Warschaver lo hace desde una posición revolucionaria, como mujer escribe acerca de la revolución y acerca de la opresión de género, como escritora lo hace desde los géneros menores, asediando la novela realista desde lo fantástico y la ciencia ficción.

## **Sexo débil y género menor**

La escritura como un espacio conquistado no implica necesariamente la deconstrucción de los imperativos del género. Para la mujer, el acceso a esa esfera de lo público se sustenta en una reflexión previa en la que debe asegurar su identidad. En efecto, ante un mundo construido sobre el predominio del hombre, avalado por las desigualdades de género y sostenido por las normas patriarcales, la subjetividad femenina se plantea su propia subordinación en una acción autocrítica que reconoce su propia responsabilidad en las relaciones de dominación. Esta cuestión genérica ha sido abordada por la literatura feminista de vanguardia a través del

---

<sup>27</sup> En los testimonios de Victoria Ocampo, también vuelve la metáfora del lápiz extraviado que no permite la escritura. Pero en su caso se trata de la imagen imponente de los Andes frente a la minúscula inserción del hombre en lo real.

No éramos nosotros los que avanzábamos en el crepúsculo solemne: era la montaña. Venía a nuestro encuentro. Se alzaba en torno y nos circundaba en un abrazo interminable Desordenada, soberana y amenazadora como la estatua de una tempestad. ¡Lindo tema para un lápiz sin punta! (2022, p. 115)

cuestionamiento de la familia patriarcal, unida al modelo nacionalista y al Estado liberal. Sin embargo, pocas veces se ha realizado una exposición que se desvía de la novela tradicional para explorar los géneros menores. Como hemos apuntado, en *La Casa Modesa* la realidad política junto a los modelos de representación del realismo incursionan en lo fantástico. Este género injustamente calificado de “género menor” por su relación con el mercado y con la literatura popular de evasión, comienza a tener una presencia más visible y respetada en el campo literario de la época. José Bianco secretario de dirección de la revista *Sur* desde 1938, promueve la literatura de la imaginación abriendo un camino para la difusión de obras del género. Reseñas, traducciones y ediciones locales de autores europeos crean un ambiente propicio para que lo fantástico acceda no solo al público lector sino también a la producción nacional que forjará una tradición singular en el Río de la Plata.

Algo similar ocurre con la ciencia ficción, un género desprestigiado por ser concebido como una literatura exportada de Estados Unidos, asociado a la evolución tecnológica de posguerra más desarrollada en los países imperialistas que en el imaginario de precarios saberes de la industria local. Quizás esa condición menor es lo que permite que esa narrativa sea utilizada fuera de sus moldes occidentales para expresar temas no abordados por la novela realista o la narrativa tradicional. Cabe destacar que, aun en Estados Unidos, el relato de ciencia ficción adquiere otro valor cuando incorpora la crítica social, a partir de Bradbury y del inglés J. G. Ballard quienes elevan la calidad literaria del género<sup>28</sup>.

En Argentina, el campo de la ciencia ficción comienza a partir de las “ficciones científicas” que, a la manera de los relatos de anticipación inspirados en Julio Verne, explotan los elementos tecnológicos capaces de modificar el futuro del hombre. Junto a los precursores como Holmberg o Quiroga, Borges y Bioy Casares son los lectores del género que impulsan su desarrollo a partir de la difusión de autores europeos y de su propia

---

<sup>28</sup> En esta etapa de madurez, el relato de ciencia ficción pasa de la fascinación por máquinas maravillosas que resuelven problemas, ese mundo tecnológico que fue catalogado como *technique's bedtime stories*, a ser un modo de expresión de las ideas políticas y sociales basado en argumentos filosóficos. De ahí que Pablo Capanna (1994) lo considere como la mitología del siglo XXI.

producción. Sin lugar a dudas, *La invención de Morel* (1940) se inscribe dentro la ciencia ficción crítica que traslada el interés de lo tecnológico hacia temas filosóficos ampliando el espectro del género. Las afinidades entre el fantástico y la ciencia ficción han sido ampliamente estudiadas y escaparían a la pertinencia de este análisis pero no podemos dejar de mencionar que en la manifestación singular del Río de la Plata, ambos géneros se encuentran singularmente imbricados. A modo de fundamentación, Capanna señala que:

Al producirse la transformación de esa “ficción científica” en “ciencia ficción” en los Estados Unidos, el nuevo oleaje que arribó a nuestras playas en los años 50 vino a encontrarse con aquella tradición de irrealidad que ya se había hecho tradicional con Borges y Bioy Casares: la síntesis asoma en la obra de los recientes escritores de ciencia ficción argentinos, que usan de la temática “científica” como de un trampolín para liberar la fantasía que tanto condice con nuestra improbable pero cierta condición nacional. (1994, p. 48)

Dada la importancia radical que Warschaver le da a la revolución estética no es ilógico plantear que su acercamiento a las formas menores sea también revolucionario. *Hombre Tiempo* (1973) es el libro más experimental en el que esta escritora se desplaza entre géneros: del relato breve a la nouvelle, del fantástico a la ciencia ficción, del surrealismo al desdoblamiento de narradores, de la intertextualidad a la multiplicación de puntos de vista narrativos, la escritura se revela como una instancia auto-reflexiva<sup>29</sup>. Dentro de la amalgama que asume distintos cuestionamientos sociales y políticos, la perspectiva de género iniciada en *La Casa Modesta*, ocupa cada vez más un lugar central en el desmonte de las estructuras ideológicas y también discursivas. Entre medio de estos dos libros, como un periodo de transición o exploración de las posibilidades de la ciencia ficción en tanto escritura política, *El hilo grabado* (1964) reúne relatos en los que la crítica feminista se vuelve central. En una distopía bastante cercana al presente, un invento tecnológico parece haber logrado superar a la muerte mediante unas bobinas que conservan la vida de los hombres ilustres. En el

---

<sup>29</sup> Allí se anima al cambio de género utilizando el cambio de pronombres, un giro gramatical que va de lo femenino a lo masculino colocándolo en la figura del narrador/escritor que se desvincula de la identificación binaria a partir de esa oscilación.



mundo futuro nada se pierde; la vida de Helio, un importante biólogo cósmico, es registrada para que sus investigaciones puedan ser retomadas en la posteridad. Solo los hombres notables acceden a este beneficio que, para el resto de los mortales se ve reducido a alguna ceremonia particular, como las bodas o los nacimientos.

Su vida registrada no la constituía tal o cual momento suspendido en el tiempo y desconectado del resto. Era una vida completa. Un largo hilo entero que no se cortaría hasta el día de su fin humano. La sociedad velaba para que así fuera. De noche y de día, para que nada de su evolución, de sus facultades, de sus sueños, quedara ignorado o perdido en el olvido, la bobina captaba la energía de sus ondas visuales, sonoras, pensantes, emanadas por el cuerpo del pequeño talento. (p. 199)

Esta vida “completa” del hombre resuena como contrapartida de la vida “subordinada” de la mujer. A Liana -que siempre creyó más en la potencia evocadora del recuerdo- no le interesan las bobinas públicas que la universidad archivaría y recibe con recelo las bobinas domésticas que conservan la vida privada de su esposo. Sin embargo, tener la posibilidad de volver a vivir con su esposo es una tentación. Lo que sucede es que esa debilidad plantea un problema existencial. Reproducir una presencia mediante un artificio afecta la lógica del tiempo y fomenta la duplicación, no solo del espacio sino también de las personas.

La ausencia abierta por la muerte enfatiza el vacío de su espacio doméstico; Liana comienza a experimentar el sin sentido de su vida cotidiana y a reflexionar sobre la naturaleza vincular de su relación. A partir de oposiciones sostenidas sobre la tensión entre la imagen y el silencio, entre lo visual y lo escrito, entre la presencia real y sus simulacros, la protagonista plantea la paradoja de la existencia femenina replegada en torno a la subordinación de su deseo. Cuando enciende el hilo se da cuenta de que:

Él actuaba de acuerdo al carretel grabado de esos diez años de vida matrimonial. Y, para estar con él, ella debía relegar lo nuevo o distinto, debía seguirlo. A él le pertenecía la iniciativa de esa vida extraña a la cual Liana no tenía otro recurso que adaptarse sin agregar ni poner nada de sí misma (p. 202).

Como el fugitivo de la invención de Morel, quien al darse cuenta de que Faustine no es real sino una proyección, decide insertarse en la historia para

compartir con ella la eternidad de la repetición, así también Liana se acomoda a una rutina diaria que la mantiene en un presente perpetuo diseñado por otro. Lo que interesa de esta comparación no es tanto la posibilidad técnica de que una máquina reproduzca lo real o los conflictos ideológicos que plantean la conservación de la memoria o la naturaleza irracional del amor, sino la consciencia de género que despierta este aparato. De manera gradual, Liana va reconociendo cómo su vida fue marcada por la subordinación, no solo ahora cuando intenta acomodar sus respuestas a las de la cinta grabada sino durante todo el tiempo en el que vivieron juntos. “Tal vez siempre fui el eco del él y no hice más que responder a sus incitaciones sin la más leve preocupación de introducir algo realmente propio en mi existencia” (p. 207). Este cuestionamiento permite reconocer que la opresión de género persiste en el futuro y que es algo que la tecnología no hizo más que afianzar. Ya no se trata del hombre dominando a la naturaleza sino del predominio masculino que hace al sometimiento de la mujer.

En ese punto, el relato examina la relación de género introduciendo una mirada crítica que excede la simple reivindicación de los derechos de la mujer. Cuando Liana activa la máquina reproductora, siente un placer primitivo, una especie de satisfacción que colma la ausencia. Pero esa falsa compensación se torna opresiva a medida que reconoce el lugar que ocupa en la vida de los otros. El culto a la presencia, aunque sea una presencia artificial, traduce el miedo a la muerte: “una negativa irracional a aceptar la muerte como un hecho natural” (p. 193), pero Liana reconoce en esa ecuación también una forma de miedo relacionada a la liberación del deseo. No es solo ligarse al destino de un hombre “completo” sino necesitar verse reflejada en el otro para experimentar la vida. Ese destino femenino se halla determinado por la dependencia que es también una marca del sometimiento de las mujeres que

necesitaban estar junto al ser que las había conocido para sentirse ellas mismas (...) Así en el pasado, muchas mujeres habían necesitado, por costumbre, embeberse en el ámbito de otros miembros de la familia, para sentirse a sí mismas, para ser (p. 194).

Ese pasado abre la historia familiar y la costumbre subraya las prácticas internalizadas por la cultura patriarcal. Al destruir el mito de la presencia

se revela la verdadera naturaleza de la mujer. Esta sensación de vacuidad que le produce la muerte del marido pero también la ceremonia mortuoria de su abuela, se explican a través de una relación de dominación basada en la proyección del deseo en otro capaz de completar el sentido de la existencia. La otredad encarnada en la mujer está representada en la dialéctica del amo y el esclavo, la misma que Simone de Beauvoir utilizó para entender la relación subordinada que establece el género construido en base a esta oposición binaria:

Se descubre en la consciencia misma una hostilidad fundamental respecto a toda otra consciencia; el sujeto no se plantea más que oponiéndose: pretende afirmarse como lo esencial y construir al otro como inesencial, en objeto. Pero la otra consciencia le opone una pretensión recíproca.... ¿Cómo es posible que esta reciprocidad no se haya planteado entre los sexos; que uno de los términos se haya afirmado como el único esencial, negando toda relatividad con respecto a su correlativo, definiendo a este como la alteridad pura? ¿Por qué no ponen en discusión las mujeres la soberanía masculina? (Beauvoir, 2020, p. 4)

La negociación que debe producirse entre dos sujetos que se saben autónomos y, por lo tanto, relativos a la reciprocidad de las acciones, no actúa en el caso de las relaciones de género. Por esta razón, la mujer no solo es el Otro del hombre sino que desconoce su verdadera identidad ya que no se concibe como una consciencia soberana. Por esta razón, se mantiene como un sujeto dependiente incapaz de alcanzar la realización de su propio deseo. En esa dinámica en la que solo el sujeto masculino es una consciencia autónoma, la mujer carece de proyecto, se adhiere a la subordinación y termina sometiendo su propia singularidad.

El reconocimiento de la responsabilidad femenina en la reproducción de la desigualdad y en el lugar del esclavo, permite un primer paso hacia la autonomía. Desde esta perspectiva, el sujeto femenino debe buscar su propia realización y trabajar en la construcción de una consciencia soberana. Ese camino es el que elige recorrer Liana en la novela.

Su vida se le presentó de pronto como algo incomprensible... aun en la sociedad mejor equilibrada, resultaba desnivelador estar casada con un hombre "registrado" en la IIS. La verdad es que nunca pudo saber, a ciencia cierta, qué quería ni hacia dónde orientarse. No debía culpar a nadie; solo

ella era culpable de su fracaso. Ni siquiera el trabajo le producía satisfacción y lo cumplía rutinariamente como algún ser del siglo XX, cuando la gente trabajaba por obligación Y todo porque ignoraba qué era ella en realidad. (p. 209)

Esa culpa que aflora al final de la cita es real pero debe interpretarse desde la deconstrucción de las normas de género. Si el discurso patriarcal determina los territorios del género, a la mujer le corresponde la immanencia de lo cotidiano, y al hombre la búsqueda de la trascendencia. Para lograr saber quién es, la mujer deberá elevarse por encima esa determinación y explorar el lugar de su propia trascendencia, sin los prejuicios del universo masculino creando su propio lenguaje. En este sentido, la novela femenina de vanguardia aborda la experimentación narrativa como un modo de establecer su identidad. La disgregación formal y la fragmentación de la narración pueden leerse como un signo de la alienación de la narradora pero, como afirma Masiello, “dicho proceso sirve también para rechazar la estabilidad de la palabra y su capacidad simbólica” (1985, p. 818). Warschaver discurre por este camino que cuestiona el logos masculino desafiando el lenguaje y las novelas del patriarcado. No solo a partir del lugar que la mujer ocupa en el campo laboral o en la camaradería de la lucha armada sino como consciencia autónoma que también desarticula la tiranía binaria de la enunciación.

## Referencias

- Bioy Casares, A. (1997). *La invención de Morel*. Alfaguara.
- Bourdieu, P. (2021). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Paidós.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión en David Roa (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp.153-193). Arco.
- Capanna, P. (1994). La ciencia ficción criolla en Daniel Link (ed.), *Escalera al cielo*. La marca.
- de Beauvoir, S. (2020). *El segundo sexo*. Siglo Veinte.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon*. Siglo XXI.

- Larraquy, M. (2017). *Argentina un siglo de violencia política*. Sudamericana.
- Masiello, F. (1985). Texto, ley y transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, LI, (132-133), 807-822. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4114>
- Ocampo, V. (2022). *La viajera y su sombra*. Tierra Firme.
- Sarlo, B. (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro* en C. Altamirano y B. Sarlo (eds.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 211-261). Ariel.
- Yudice, G. (1992). La vanguardia a partir de sus exclusiones en P. Bacarisse. (ed.) *Carnal Knowledge*. Ediciones Tres ríos.
- Warschaver, F. (1973). *Hombre tiempo*. Ediciones el botero.
- Warschaver, F. (2014). *El hilo grabado*. Eduvim.
- Warschaver, F. (2019). *La casa Modesa*. Final Abierto.
- Woolf, V. (1921). "La narrativa moderna". *El lector común*. Turolero, ePub.
- Woolf, V. (2021). *Un cuarto propio*. Lumen.