Presentación

I. FINA[1]

Elsa Drucaroff*

Voy a morir sin dejar rastro

F.W., "Epitafio"

La originalidad y el talento de esta escritora solitaria es tan fuerte como secreta su existencia. Fina Warschaver (1910-1989) fue narradora, poeta, dramaturga, ensayista, traductora y música. Fue también una relegada integrante del Partido Comunista Argentino, institución que tuvo fuerte influencia cultural en el país y una reconocida capacidad (compartida con otros partidos comunistas pro-soviéticos en el mundo): la de imponer en un nutrido mercado de clase media, consumidor de cultura progresista, a los artistas excelentes que pasaron por sus filas (Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Pablo Neruda, Pablo Casals o Pablo Picasso son casos paradigmáticos). En nuestro país el PC mantuvo este poder cultural, con continua decadencia, incluso durante la dictadura militar de 1976, y podría haber posibilitado que la extraordinaria obra de Warschaver no fuera hoy una joya escondida. Sin embargo, sus comisarios culturales eligieron no hacerlo.

1 Este parágrafo retoma, con algunas modificaciones, el inicio de mi artículo "Tiempo femenino en la ciudad. Sobre *Hombre-Tiempo*, de Fina Warschaver", publicado primero en revista virtual *Everba*, fall 2003. www.everba.com y luego reproducido en el sitio www.finawarschaver.com http://finawarschaver.com/obras-sobre.php?link=Drucaroff2

Los críticos literarios del comunismo oficial consideraban a la estética realista y a la denuncia política factores suficientes para celebrar una obra literaria, y Warschaver rehusó escribir así. Fue saludada por su primera novela, *El retorno de la primavera* (1947, Claridad), como un nuevo Roberto Arlt, con todas las connotaciones de "realismo comprometido" que el mote tenía entonces. Pero si ya en *El retorno...* ese realismo coexistía con un cuidado trabajo con la palabra poética y las imágenes de potencia simbólica, en la segunda, *La casa Modesa* (1949, Lautaro), Warschaver experimentó con la deformación temporal, la mezcla de géneros y un cierto verosímil surrealista, lo que le valió acusaciones de "formalista". Eran tiempos donde se separaban la "forma" del "contenido" y se juzgaba que experimentar con la primera era un lujo reaccionario para eludir el compromiso. Tiempos donde el adjetivo "formalista" era un insulto y Georg Lukács, el gran crítico húngaro que alguna vez se había radicado en la URSS, ponía su enorme capacidad de lectura crítica al servicio de exigir poder didáctico al arte y explicaba –leyendo con sutileza que, pese a todo, aún hoy deslumbra– que el pesimismo y la soledad de vanguardistas como Virginia Woolf, Franz Kafka, James Joyce o Samuel Beckett eran mala literatura contra-revolucionaria. Tiempos donde los vanguardistas rusos y sus teóricos, los formalistas, que habían apoyado la revolución de octubre, habían muerto jóvenes, fusilados, o estaban muriendo viejos, lentamente, prisioneros en Siberia, o habían logrado escapar a otros países.

Con *El retorno de la primavera*, la poderosa institución crítica de la vieja izquierda había abierto a Fina las puertas del Parnaso, perdonándole explícitamente su condición de mujer, pero con *La casa Modesa* empezaba a expulsarla. Elías Castelnuovo, escritor ligado al PC, hoy poco valorado pero entonces verdadero pope de la "Generación de Boedo", elogiaba privadamente la obra en una carta donde escribía:

> "Si se tiene en cuenta que *La casa Modesa* ha sido escrita por una mujer: muy bueno. Sabe usted escribir, sabe pensar y también construir. Su fuerte, no obstante, a mi juicio, es su punto vulnerable. (...) Para frecuentar los así llamados territorios nocturnos del alma y proyectar allí alguna luz se requiere una valentía y una franqueza difícil en el hombre, casi insalvable en la mujer. Insisto, para su gobierno, que usted tiene condiciones literarias nada frecuentes en la mujer".[2]

Si estos fueron los "elogios", imaginemos los denuestos. Es que así como el realismo de Arlt es sumamente discutible, la búsqueda de lenguajes de Warschaver –nada arltiana–, las experimentaciones a que se atrevió su escritura, sumadas a su condición de mujer, hicieron que el aparato partidario no la consagrara; pero por el otro lado, su tenaz compromiso militante probablemente hizo que una derecha sensible a su estética (la revista Sur, por ejemplo) tampoco la conociera. Hay que agregar otros dos factores de exclusión: Warschaver era judía y estaba cerca del feminismo, y encima reflexionaba sobre ambas problemáticas en sus obras. Los conflictos de identidad de una judía no eran un tema preciado para el PC (cuya política, pese a tener en sus filas un alto porcentaje de judíos, obedecía los mandatos de una URSS antisemita). En cuanto a las preocupaciones feministas, no eran preciadas para nadie.

Warschaver crea su obra peleando contra dos condicionamientos: los que le impone la sociedad por ser mujer y los que le impone su militancia en el PC. Ambos aspectos están condensados en su célebre marido, el dirigente Ernesto Giudici, con quien tuvo dos hijos, Alberto y Nora, que nació con un daño cerebral irreparable y tuvo

[2] Carta de 1949, citada en BERNAZZA, Claudia, "Una inteligencia en libertad. Fina Warschaver y la escritura femenina en un mundo de hombres", La Prensa, Buenos Aires, 5/3/1995.

un retraso mental leve toda su vida. Ernesto fue un brillante integrante del Comité Central del Partido Comunista Argentino que, después de muchos años de callar sus disidencias, rompió con el PC en una polémica pública, durante la fiebre política de 1973.[3]

Ser expulsado del PC era caer en la desgracia total. El excluido pasaba a ser un apestado y con él, toda su familia y los amigos que se negaran a aislarlo por completo. Se divulgaban infamias acerca de su persona, se lo borraba de la historia de esa institución. Si antes de la ruidosa ruptura de su marido con el PC Fina era una arrojada comunista insertada con poco reconocimiento en una institución que la asfixiaba, después del quiebre, su posibilidad de ser reconocida se esfumó por completo. Warschaver ya era una paria para la derecha y ahora también lo fue para la izquierda, a la que había entregado tantos años de su vida.

Fue pianista y estudió canto lírico pero se concentró en el área artística en la que tal vez se discrimina más, también hoy, a las mujeres: la composición. Compuso varias piezas para canto y piano. Hizo traducción literaria, colaboró en publicaciones culturales y publicó un potente libro de poemas: Cantos de mi domingo (1956, Instituto Amigos del Libro Argentino). Dejó varios libros jamás reeditados y una importante obra inédita, entre la que se cuenta su Diario íntimo. Cuando se cumplieron diez años de su muerte, en 1999, sus hijos prepararon un dossier con extraordinarios fragmentos de su Diario, cuentos, artículos, opiniones de críticos contemporáneos a su obra, fotos y materiales documentales que luego volcaron en la página web www.finawarschaver.com

De sus cuatro libros narrativos éditos, todos hoy inconseguibles, la Colección Narradoras Argentinas reedita el tercero, El hilo grabado (1962, Futuro). Vale la pena

[3] GIUDICI, Ernesto. *Carta a mis camaradas*. Bs. As. , Granica, 1973.

leerlo en relación con el camino de experimentación literaria que emprende Fina a lo largo de su obra.

II. El hilo grabado

Culpa por las vanguardias

¿Por qué no se nos permite a nosotros, los artistas, crear tales asociaciones antojadizas, paradójicas y absurdas como las del lenguaje corriente? ¿Por qué no se nos autoriza esa cacofonía de imágenes, esa relación o comprobación por el absurdo? ¿Por qué se le permite al idioma lo que se nos prohíbe a nosotros en nombre de la realidad y, más que nada, de una científica identidad o aproximación?

F.W. , "Relaciones"

En 1961 Fina ya conocía el malestar de los comisarios culturales del Partido Comunista, que reprochaban sus experimentos formales y su voluntad de explorar técnicas vanguardistas.[4] Esto no detuvo a la autora en *El hilo grabado* pero sí marcó sus cuentos. Por eso se puede ver *El hilo…* como un eslabón de la obra de Fina que marcha, con vacilaciones, hacia su momento cumbre: los cuentos de *Hombre/Tiempo*, donde se resolverán ciertas inseguridades.

[4] Una reseña sin firma de *La casa Modesa* sostiene: "Juzgada por un comité convertido en tribunal literario, *La casa Modesa* sería condenada por burguesa, por minoritaria. Vista desde este ángulo, F.W. es excesivamente sutil. Comete el pecado de actuar con intención revolucionaria dentro del arte. (…) Su expresión, en muchas de sus páginas alcanza el grado de lo hermoso (…) hasta alcanzar resonancias de universalidad" (Diario *La Nación*, 1949). Quien escribió esto sabe lo que dice. Ese tribunal existió y se convocó, según el clásico método stalinista, sin la presencia de Fina. Como cuenta www.finawarschaver.com "Lo convocó la Comisión de Asuntos Culturales del PC para juzgar las 'desviaciones formalistas y burguesas' del libro. En esa reunión el escritor Gerardo Pisarello defendió firmemente a Warschaver." En una carta posterior dirigida a la escritora, el poeta Simón Contreras transmitió su solidaridad. El caso sirvió para desplegar una polémica interna que no modificó la política cultural comunista pero sí dividió ciertas aguas y terminaría forzando a algunos artistas a dejar el Partido.

Pensando la circulación de los discursos y cuánto "valen" en el "mercado de intercambio lingüístico", Pierre Bourdieu recuerda que poder hablar (poder escribir, en nuestro caso) no significa necesariamente ser creído, valorado y distinguido como alguien con derecho a la palabra, al "lenguaje legítimo", "autorizado". En una sociedad donde hay poderosos y humillados, no todas las personas tienen derecho a hablar de determinado modo y en determinadas circunstancias. Llevado a la producción literaria: no a todas las personas que escriben se les reconoce el derecho a ser escritoras. Por ejemplo, la crítica no toma fácilmente en serio la escritura de una mujer (sobre todo si es contemporánea y está viva), o la de alguien de origen humilde o con poca educación formal. Existen, señala Bourdieu, "relaciones de fuerza simbólica" en el interior de las cuales se producen los discursos, y en esas relaciones Warschaver estaba en mala posición. Si a eso se agrega que apelaba a las vanguardias, adentro del PC su posición era aún peor.

Las inquietudes estéticas de Fina hacían que su obra corriera el riesgo de no ser considerada "legítima" por su grupo de pertenencia, aunque una mujer de su refinamiento cultural era consciente de que ese grupo no era el único prestigioso que existía y que muchas de las técnicas que ella exploraba gozaban de enorme crédito en otros ambientes artísticos. El problema era que su obra no tenía acceso fácil a esos ambientes y Fina se sentía traicionando sus principios políticos si acudía a ellos.[5]

[5] En una dolida e indignada carta a Héctor P. Agosti, máximo referente cultural del Partido Comunista de la Argentina y responsable de la Comisión Nacional de Asuntos Culturales del PCA, en la cual protesta porque fue excluida de una mesa redonda que organizó y publicó *Cuadernos de Cultura*, la revista libro donde el PC consagraba a sus escritores Fina escribe: "mi conciencia militante y mi orgullo partidario me han impedido acercarme a los clanes literarios dominantes". Cf. La carta completa en www.finawarschaver.com

Dice Bourdieu que un discurso es siempre una formación de compromiso entre un interés en expresar ciertas cosas y la censura inherente a las relaciones de fuerza en que ese discurso se produce; por ende, en su contenido o en su forma, un discurso siempre lleva la marca de esas condiciones de producción.[6] Ese tipo de marcas aparece en muchos relatos de *El hilo...*, que hacen el gesto de cumplir con la denuncia social didáctica que se espera, al mismo tiempo que investigan otra cosa. Esta solución de compromiso no suele ser buena para los relatos; y sin embargo aun en los casos más forzados, algo enormemente potente y personal hace fuerza en esos textos donde se lee culpa y a veces consciente desafío por estar eligiendo, pese a las presiones, una experimentación y una reflexión sobre el sentido del arte y de la vida que no se explican desde la razón marxista.

Así, "El circo" tiene una extensa introducción que advierte contra el realismo didáctico: "no todo puede ser dado en una obra del principio al fin", "es inútil que [los lectores] busquen tal cosa aquí", dice. Después se explaya en irónicas demostraciones de saber erudito sobre el circo que no tienen funcionalidad en el cuento, dado que lo único que éste registrará (como anuncia provocativamente) son "algunas imágenes". Esta bravata contra la literatura que enseña y "refleja" las condiciones sociales del tema tratado, este sarcástico paraguas abierto, es una marca de ilegitimidad que hoy –cuando el PC perdió su rol legitimador y se desacreditó la obligación del realismo social– tiene más valor documental que literario. Pese a su introducción, "El circo" es uno de los grandes cuentos del libro, allí aparecen algunas de las imágenes más potentes de toda la obra de Fina alrededor de los artistas marginales, como veremos al final.

---

[6] BOURDIEU, Pierre. "L'économie des échanges linguistiques". Rev. *Langue française*, 34, 1977, París.

"El fuego" es tal vez el ejemplo más notable y estremecedor de un enorme hallazgo vanguardista que coexiste con la marca de ilegitimidad. Se cuenta con lenta precisión, con detalle exasperante, cómo se desata un incendio desde la primera chispa al desastre final. Un niño acostado en su cama observa el proceso hasta morir abrasado. La escritura apuesta a un experimento: que la voz narradora en tercera persona sea calma, que no ponga en juego sentimientos ni muestre conciencia del desastre humano que describe, sino que construya un mundo mágico, surreal, donde los elementos asesinos son fuerzas humanizadas o animalizadas, pero ciegas, que actúan su voluntad:

> "La viga era de madera lustrada y resbaladiza. El rescoldo trató de abrazarla sin conseguirlo. Estaba a un costado fuera de su alcance. Aquel rescoldo semidormido en la hornalla era apenas una oruga de dorso ceniciento y vientre coralino. Dormía hundiéndose cada vez más en un fango de ceniza."

Así comienza la "aventura" de este rescoldo inquieto que no cejará hasta abrazar y abrasar la viga. Van apareciendo personajes ígneos: "oruga", "batracio", "enanito verde" y otros seres que van sucediéndose en protagonismo hasta que la casa es cenizas. El surrealismo aporta la técnica para que el fuego invada sin patetismos ni moralizaciones: "La viga es apenas una forma hueca que deja en descubierto la carne viva del fuego. Oscuros sapos acuclillados expiden diabólicas miradas fulgurantes y, poco a poco, sus hocicos quedan amoratados, congestionados."

En diálogo con esta voz precisa y refinada se intercala otra: la vocecita surrealista del niño, cuya mirada también es mágica y poética, pero festiva, no entiende que va a morir. Observa jugando, le cuenta a su mamá ausente

qué va ocurriendo con su interpretación particular, también maravillosa:

"–Mamita, he visto un bichito de luz. Pero no lo puedo alcanzar" dice por ejemplo ante la primera chispa. Y así sigue hasta que, cuando todo está ya en llamas, la voz queda sin relato, apenas nombra mientras seguramente agoniza (*"¡Mamita, mamita!"*). Entonces el texto se corta y luego de un intervalo en blanco, el mismo narrador omnisciente, con igual neutralidad poética, cuenta que la madre llega y "ya no queda nada". La apuesta de este cuento es una investigación formal: poner a dialogar dos miradas surrealistas (una adulta grave, porque comprende la fatalidad aunque los "seres" que la ejecutan en su relato no la comprendan) y otra inocente y lúdica. Sin embargo el párrafo final introduce algo distinto, de contrabando:

"Como siempre, el día de paga, traía para él una caja de dulce de leche.

–¿Dónde está mi casa? ¡Chiquito mío! ¿Qué han hecho? ¿Dónde está mi casa? ¿Dónde?..."

Leemos el final y entendemos: la madre es obrera, el hijito estaba solo porque ella debía trabajar. Si no es día de paga no puede comprarle dulce de leche y viven en una casa de madera. Es decir, más que hacer preguntas sin respuesta en un diálogo entre la fatalidad y lo lúdico, todo tiene respuesta, explicación en los factores de clase: madre e hijo pertenecen a "los pobres del mundo" y *por eso* la tragedia. La denuncia social cierra el cuento en dos sentidos: es su final y también su clausura. Pero para clausura, por suerte no alcanza, la calidad técnica y poética que sostiene la apuesta formal es más fuerte. Porque esa escritura fluyó hipnotizada por el fuego y se vuelve cifra del lento devenir de la fatalidad, de "Mi constante obsesión por el accidente, lo imprevisible y fortuito que, en gran medida, determinan el destino de una vida", como dijo Fina describiendo su obra.[7] A esta obsesión no

[7] Frase citada en www.finawarschaver.com

le viene bien una estética como el realismo socialista, que rinde culto a la razón y a la interpretación social porque es incapaz de dar cuenta, precisamente, de lo *porque sí*, "lo imprevisible y fortuito". El surrealismo de "El fuego" es una elección intencional y afortunada pero al final el cuento intenta justificarla, ponerle un moño políticamente correcto. El dato de que la madre es una obrera pobre no opaca la fuerza de lo que se contó, además tiene que ver con la experiencia misma de Fina (quien como militante de base trabajó con obreras de fábricas textiles) y es un tema que ya aparecía en *El retorno de la primavera*. No obstante esto, el patetismo descontrolado en la transcripción de la voz final de la madre no está a la altura de la enorme calidad de la escritura previa, más bien recuerda (paradójicamente) las concesiones de grandes y complejos realistas como Dostoievski, que ceden al patetismo e inspiraron, en el aparato cultural comunista argentino, algunas escenas de la narrativa de Boedo (sobre todo en cuentos de Elías Castelnuovo).[8]

El extraño cuento "Relaciones" también se inicia (como se citó en el epígrafe de este parágrafo) con declaraciones que atacan oblicuamente el realismo socialista y reivindican el azar, el inconsciente y el absurdo de la asociación libre en literatura. Esto último es particularmente provocador porque el aparato comunista soviético condenaba el psicoanálisis. Al negar explícitamente que el arte sea un modo de conocimiento científico, el comienzo de "Relaciones" se pone en serie con la introducción burlona de "El circo". Lo que sigue a esta apertura poco ortodoxa es notable y asombroso: ciertas clasificaciones semánticas de las palabras (homónimos, parónimos y antónimos) se ponen en paralelo con la crisis de un

[8] Hoy es casi gracioso recordar el modo ya citado en que Castelnuovo elogió *La casa Modesa*. Agreguemos que esa carta es una muestra más de la fuerza del prejuicio sexista pero también de la desorbitada autoestima que puede inventarse un hombre (es decir de eso que Lacan llama la "impostura" de la comedia fálica masculina).

matrimonio. Es otra investigación vanguardista: como toda metáfora surrealista, no hay base común objetiva entre los términos que se comparan y así se juntan, insólitamente, las relaciones de significantes y significados con el quiebre de una pareja.

Hay otros ejemplos en *El hilo grabado* de esta necesidad de justificarse por escribir algo diferente de lo que espera el PC, y sin embargo el proyecto resiste y avanza hacia el esplendor de *Hombre/Tiempo.*

Experimentar a lxs otrxs

Me mira. La miro. Y vuelvo sobre mis pasos. Y me paro frente a ella…

F. W.

Si investigar las técnicas de las vanguardias narrativas europeas era irritante para el aparato político-cultural del Partido Comunista, era casi peor que Warschaver se obstinara en temáticas que estaban lejos de lo consagrado como "políticamente correcto" en la época: me refiero a la obsesión por las personas subestimadas u oprimidas por su diferencia, por un sufrimiento particular que no pasaba necesariamente por su condición de clase. La subjetividad femenina y sus contradicciones no eran un tema interesante, salvo que la mujer fuera pobre u obrera, en cuyo caso la cuestión de lo femenino podía contrabandearse. Los problemas de una sociedad se agotaban en el conflicto de clases, ¿a qué escribir sobre pequeño-burguesas extrañas que se desgarran entre la obsesión por un piso encerado y el trabajo intelectual a medio hacer? Esto ya había pasado en *La casa Modesa*, donde la temática de la militante política suavizaba el escándalo. Pero los nuevos cuentos de Warschaver, en *El hilo grabado*, insistían intuitivamente, una y otra vez, en el dolor de la especificidad, el sufrimiento que produce ser diferente y que esa diferencia no sea reconocida ni legitimada, ni por los militantes ni por la sociedad en gene-

ral, la angustia por sentirse en la obligación de acallarla o avergonzarse de ella.

Por nuestro lugar cultural, las mujeres tenemos mayor facilidad para conectarnos con lo distinto no admitido, lo distinto a lo que no hay derecho; esa intuición (que no todas valoran y aprovechan como herramienta creativa) le permite a Warschaver acercarse a otros diferentes: hombres atormentados por una sensibilidad especial, por una peculiaridad aparentemente absurda, incomprendida. El trabajo literario con este tipo de personajes ocupa la mayor parte de los relatos de *El hilo grabado*. La temática ya está en *La casa Modesa* y seguirá siendo clave en *Hombre/Tiempo*.

La izquierda reflexionaba sobre la humanidad íntegra con una frase por entonces incuestionable: "Todos los hombres son iguales". Debe haber sido dolorosamente incómodo para una persona de la inteligencia, la profundidad, la sensibilidad estética y poética de Fina Warschaver tener que aceptar una frase que de hecho la dejaba a ella literalmente afuera ya en su elemental cualidad significante, pues ella no era un hombre sino una mujer. Quedaba excluida como persona femenina y como judía; si bien entendiera, como comunista, la convención semántica alrededor de "hombres" y por ende que esa igualdad la albergaba, esto ocurría a condición de que rehusara pensarse como otra respecto de ellos. Y esa frase dejaba también afuera a su hija Nora, no sólo porque era mujer sino porque por un hecho azaroso que nada tenía que ver con su clase social o los factores que explicaban el mundo según el PC, su niña había nacido diferente, no igual, y sería inevitablemente diferente durante toda su existencia. La obra de Fina Warschaver parece susurrar: "Todos los hombres son iguales y yo soy un hombre igual a los demás pero soy mujer y judía, además de mamá de una hija no igual a la mayoría de las hijas"; "yo escribo sobre gente que sufre por su diferencia".

"Todos los hombres son iguales". La frase era el sentido común revolucionario de la época. Su abstracción estaba completamente naturalizada, pese a que el marxismo demuestra que entender las cosas en su carácter abstracto es un error y busca comprenderlas en las relaciones concretas, específicas, coyunturales que establece cada fenómeno con el mundo. La meta del igualitarismo era un dogma. La humanidad que se anhelaba era el "hombre nuevo" todo igual. Un "hombre" "sano" (es decir heterosexual), heroico y con dignidad "viril", un adjetivo que remitía a la honestidad, la integridad para luchar por los ideales, la valentía, sin que nadie cuestionara por sexista esa asociación de sentidos. Tratar de ser el "hombre nuevo" era deber de todo comunista, tuviera los genitales que tuviera, proviniera de la cultura que proviniera, perteneciera a la nación más diferente (incluso a la judía, con la rareza de no tener tierra y haber persistido milenios, perseguida). Se imponía el sueño de la unificación igualitaria: así como el proletariado era "los pobres del mundo" juntos y unidos, con los mismos mamelucos y la misma rebeldía hablaran chino, ruso, inglés, italiano o castellano, el "hombre nuevo" era uno solo y únicamente una mirada burguesa, reaccionaria, políticamente peligrosa podría detenerse a pensar qué pasaba si un "hombre nuevo" comunista era una lesbiana eritrea, un varón homosexual japonés o, como Fina, la hija de una judía religiosa rumana de la aldea de Tatarbunar, que había llegado a Argentina huyendo de *pogroms* y sufrimientos muy diferentes de los de otros inmigrantes que también habían tenido hijos argentinos (por ejemplo pobres católicos españoles, o italianos). Muchos de esos hijos también habían rechazado, como Fina, las religiones de sus padres, seducidos por el marxismo; militaban junto a ella e incluso algunos tenían poder y leían su obra para juzgar si era lo que la circunstancia política exigía. Pero su pertenencia al linaje cultural mayoritario ahogaba con más facilidad las especificidades culturales, la pregunta por la

diferencia no era fácil para ellos y la época no favorecía que fueran sensibles a escucharla.

El derecho a la diferencia era levantado en ese tiempo, únicamente, por los sectores más conservadores: había quien nacía rico, quien nacía pobre, quien nacía enfermo o mujer o de raza negra. No era un derecho sino una maldición inevitable de la naturaleza humana, una fuerza contra la que las personas no podían luchar y que obligaba al sistema social a consagrar también inevitables jerarquías. Esto repudiaban los progresistas y la izquierda, simplificando y confundiendo sistemáticamente el aborrecimiento de esas jerarquías, es decir la lucha por la *igualdad de oportunidades* para cada persona siempre diferente de las demás, con la *igualdad de las personas*. El "hombre" era valor supremo, objeto de culto: un sustantivo falsamente neutro e inclusivo donde debía entrar la humanidad entera.

La obra de Fina usa a menudo la palabra hombre con ese sentido consagrado (está en el título de su último libro, *Hombre/Tiempo*, y en un extenso y poderoso poema militante al "hombre del futuro"[9]), pero también niega rabiosamente que ese "hombre" exista, recuerda más bien en cada línea, en cada universo ficcional que construye, que lo humano es un laberinto fascinante de diferencias que no pueden ni deben diluirse. Y esa es la enorme fuerza literaria de Warschaver. Dentro de ese laberinto, la recurrente aparición de distintas mujeres como protago-

[9] El poema pertenece a *Cantos de mi domingo* (1956). Leído hoy, su optimismo resulta incomprensible y su tono épico, manejado con maestría, demasiado nerudiano. Y sin embargo, como siempre en Fina, irrumpe maravillosamente lo inconveniente: mientras se anuncia la felicidad plena que reinará en el mundo del hombre del futuro se cuela la protesta de la artista que no está dispuesta a traicionarse porque la militancia lo ordene: "Las academias no ahogarán/al arte verdadero/ni los críticos adularán el gusto/de los funcionarios.//Nadie sustituirá la cigarra por la hormiga/lo sencillo no será credencial/y en general/se tendrá en menos a aquel que argumente/en función de intendencia."

nistas da a las especificidades femeninas una centralidad que entonces era inadmisible. Lo inadmisible no es poner mujeres como protagonistas sino construirlas de tal modo que sus diferencias no se resuelvan en el "están todas locas" del sentido común sexista, sino que sinteticen problemáticas de lo humano, del "hombre" que, precisamente por eso, queda negado como sustantivo abstracto y neutro.

De los dieciséis cuentos de *El hilo grabado*, once giran alrededor de la pintura de personajes peculiares, extraños, evidencias mismas de que lo distinto es la cifra de nuestra especie. Podemos clasificar a este grupo como relatos "de la experiencia de lxs *otrxs*", donde la equis (*–xs*) con que suplanto el morfema de plural *–os* no es una simple concesión a lo políticamente correcto hoy en día sino una categoría crítica significativa: subraya que, en la obra de Warschaver, esta otredad es insubsumible en un masculino que funcione como abstracto neutro. Son otros y otras, cada uno y cada una especiales y diferentes entre sí, quienes, con su contacto, entregan a la escritura una experiencia de humanidad que ésta usa como material de creación.

Cada uno de los cuentos de este grupo observa, investiga a otrxs, pero sus ejes varían.

En el cuento que abre el libro, "El despertar de las mariposas", la protagonista es una adolescente. Ella es la *otra*. Junto con "Juegos" y "El hilo grabado" (este último no puede incluirse en los cuentos "de la experiencia de lxs *otrxs*"), es uno de los pocos más o menos tradicionales del libro. Me refiero a que la mayoría no se estructura exactamente al servicio del suceder de una historia sino de otros ejes: presentación de personajes, situaciones, desarrollo narrativo de una imagen o de un experimento formal, etc. Estos tres cuentos, en cambio, tienen una propuesta más clásica. "El despertar…" está narrado casi exclusivamente desde la perspectiva de la niña que se hace muchacha, su suceder es ese proceso puntual del

tiempo y el cuerpo femenino y se interrumpe en el punto culminante (real o imaginario, la frontera es ambigua) de la pérdida de la virginidad. Sin embargo, relatando esto se explora la subjetividad de la niña y sus percepciones sensibles, y se va más allá: esas percepciones son críticas, contienen un embrión de rebeldía contra el mundo adulto con poder y dinero en el que ella está creciendo, denuncia a las adultas que la rodean. Es un cuento de educación sentimental femenina donde ser mujer es, para esta adolescente saludablemente inadaptada, un necesario aislamiento, un exilio en el interior de su grupo social.

Si bien es cierto que la otredad de la protagonista no es la única, porque el adolescente varón del cuento también está solo y en disenso con el mundo adulto, el muchacho tiene amigos y la herramienta grupal de la burla y la agresión para protegerse y canalizar, aunque sea torpemente, ese deseo nuevo que lo asusta. La protagonista, en cambio, vive completamente sola su atracción por un hombre, le pasa algo intransmisible, socialmente condenado, y cuando se cuenta la culminación, el surrealismo de la escritura vela intencionalmente cualquier contacto realista con el varón, subrayando más las fantasías y la soledad que el encuentro que puede o no estar ocurriendo. En este sentido, el relato es también un testimonio sobre el secreto del erotismo femenino, la negación dolorosa del deseo en las mujeres que la sociedad hacía en los años del cuento (50 o comienzos del 60). Creo que hoy las ganas de una muchachita pueden pronunciarse y admitirse pero simultáneamente algo estructural de la soledad y el secreto femeninos perduran, un dolor que hoy se ha enmudecido pero no calmado, aunque reine la "des-sublimación represiva" que profetizó Marcuse en 1954[10]: la sexualidad consumista, compulsiva, que es la contratara eufórica de la represión puritana anterior.

---

[10] MARCUSE, Hebert. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.

En “Juegos” el *otro* es un abuelo que veranea con su familia en la playa. Está ligado al relato anterior, “El despertar de las mariposas”, por el mismo escenario marino y por la invasión final de viento y mariposas. El abuelo está tan solo como la adolescente, es un hombre de clase media baja y vida gris, dueño de una pequeña ferretería de barrio; su mujer no lo respeta ni comprende pero él posee una profunda vida interior y una especial relación con el mar, ese inmenso reservorio de vida, movimiento, deseo y ficciones (de piratas, pescadores arriesgados, naufragios, aventuras). Por ese mundo interno incompartible, que nadie valora, el cuento lo hace personaje protagónico.

“La pelota” inaugura una serie de cuentos de *El hilo grabado* en los que un personaje narrador o narradora es testigo de *otrx* y cuenta su cruce con él. Acá este *otrx* es un trabajador pobre: un colchonero cuyo oficio es cardar la lana apelmazada de los colchones. Es un inmigrante ruso que habla mal el castellano y cuenta a la narradora, con extraña resignación y admiración, cómo su hijo argentino ha asimilado sin conflicto la lógica del “triunfador” y de la posesión de bienes. Lo que vuelve peculiar a este personaje para la narradora no es tanto el relato que subyace sutilmente en su historia y la literatura conoce bien (el cambio de clase social que separa la generación de inmigrantes de la primera generación nacida en la patria nueva, la vergüenza del hijo por el padre que “no pronuncia bien”), sino algo diferente: la fascinación de quien narra por su personaje *no* está en lo que éste no posee (dinero, status, voz legítima) ni en su vulnerabilidad social, aunque la perciba, sino en lo que *sí* posee y ella admira: su “serena quietud”, el modo alegre y sin rencor que tiene el colchonero para aceptar su vida, incluso si está obligado a vivir sus sentimientos más profundos en soledad. El eje de este relato pasa por ahí, exactamente: se cuenta lo que dice el colchonero mientras carda la lana para volverlo

ejemplo de una paz interior que la mujer que relata quisiera lograr, pero no puede.

En "El circo" son muchos los otrxs de los que da testimonio una narradora que asiste a una función de circo. El circo es el reino de lxs artistas *otrxs*, marginales, con habilidades poco legitimadas, poco prestigiosas, artistas sin dinero. El circo pobre es el lugar del fracaso:

> "Dos veces le falló al acróbata el salto sobre un tirante de madera y otras tantas intentó reivindicarse ante el público sin resultado. Enseguida la banda inició una especie de paso doble para disimular el fracaso y el pobre vencido quedó un momento indeciso en el centro de la pista pidiendo con la mirada una oportunidad más que no le fue concedida pues, desde el hueco de entrada, el empresario le hacía severas señas para que desalojara el campo. El triste se alejó penosamente seguido por el silencio del público y el ruido ensordecedor de la batería que llenaba el vacío de aplausos. Y la mirada del empresario presagiaba la rescisión del contrato. Y la mirada del triste decía: hambre."

Hay otro fracaso tal vez peor, cuando el artista es genial pero nadie se da cuenta. Esa es la situación final de "El circo" y a ella volveremos al terminar este prólogo. Este cuento de tristes y pobres tiene cuatro *otrxs* centrales (dos son público, dos están en la arena), y la narración investiga sus vínculos. El eje es su historia muda, no contada, de amores ilegítimos y frustraciones.

En "El servicio" un narrador personaje da testimonio del misterioso y bizarro chofer de cortejo de servicio fúnebre. El chofer está furioso y entabla una sorda y desopilante competencia con el conductor de otro auto mientras conduce el coche fúnebre. Un eje del cuento pasa por entender las razones de la absurda conducta de este *otro*,

fundamentalista de reglas naturalizadas pero delirantes del funcionamiento social.

En "Umbral de lluvia" la *otra* testimoniada es una mujer extraña, en principio, por el modo en que habita la calle: está sentada en el umbral de una puerta mientras llueve torrencialmente, pero pese a su actitud no tiene ropa de vagabunda y mantiene una relación extraña, casi irónica, con la narradora –una señora consciente de su distancia social–, que se sienta a su lado para conocerla, entenderla, escribir. El eje del cuento está en el enigma que constituye esta *otra*; el final –sumamente ambiguo– parecería insinuar que es prostituta. El "umbral" donde las dos dialogaron, protegido por una cortina de lluvia que separa de la vereda, es una zona franca, una frontera, un casi imposible punto de encuentro de dos mujeres demasiado diferentes; en ese sentido, todo el cuento es un umbral que la narradora pisa, deteniéndose al borde, pero que la *otra* narrada atraviesa.

Como en el relato anterior, "La maldecida" va de la curiosidad y la fascinación por la otra a la develación de un enigma, aunque esta vez el narrador personaje que da testimonio es varón. Además se cuenta lateralmente otra historia que termina volviéndose el eje: los efectos de la irrupción de esta *otra* en una pareja "normal" que va a casarse y, por azar, tiene fugaz contacto con ella. La maldecida está desamparada y desesperada, es madre de un niño discapacitado y una y otra vez se nombra a sí misma con ese epíteto escalofriante que, evidentemente, contagia: maldecida. Ella "maldice" sin darse cuenta a la pareja legítima, oficial y aparentemente dichosa, porque su diferencia desnuda la insensibilidad ajena.

Al autodenominarse "maldecida", esta *otra* se anticipa con ominosa precisión la fórmula de la psicoanalista y filósofa belga Luce Irigaray, que haría célebre (atribuyéndosela a sí mismo) Jacques Lacan: la mujer está maldicha (mal-dita), el discurso no puede significarla, no hay significante que la señale, vive atravesada, constituida

por un discurso que no la contempla, vive adentro del lenguaje pero exiliada de él.[11] Y como si liberalizara estas metáforas, la maldecida de Warschaver no sabe, precisamente, cuál es la dirección donde vive y tampoco puede decir su nombre, su respuesta ante estas preguntas es "yo soy la maldecida", con lo cual no puede realizar los trámites burocráticos que debe hacer en esa oficina para poder trabajar. El cuento no resuelve su misterio con claridad aunque pareciera apuntar al típico estigma de las mujeres: una conducta sexual inconfesable.

El *otro* de "Después de la inundación" es un varón: un papá que perdió a un hijo. El cuento explora una subjetividad detenida que no puede aferrarse a nada, que vive "resbalando por todo lo que no fuesen sus recuerdos". Este hombre sin nombre mendiga, es un excluido, pero aunque el capitalismo sea capaz de echarlo de su máquina inhumana con completa indiferencia, no es fundamentalmente la opresión de clase sino el duelo imposible de superar lo que lo ha expulsado del sistema. Aunque no hay narrador personaje que testimonia, sí hay un testigo: una maestra, una mujer integrada al sistema que –igual que quienes narran como testigos en otros relatos– intenta comprenderlo, tener su experiencia del *otrx*.

"El peso específico" está centrado en un *otro* que es padre, y el eje también es investigar su subjetividad. Isidoro es un trabajador asediado por la humillación laboral y la necesidad económica, un hombre con hambre. Pero aunque la temática se cruce fuertemente con el realismo social y haga serie con obras como *Cuentos de la oficina*, de Roberto Mariani, la relación de Isidoro con su trabajo y su ámbito no está resuelta de un modo realista ni son el hambre y la explotación el centro de la cuestión. Isidoro tiene una mirada enormemente peculiar, una capacidad de volver a su entorno surreal. Eso es lo que lo vuelve *otro*. El cuento apela a una tradición literaria políticamente

[11] IRIGARAY, Luce. *Speculum de l`autre femme*. París, Minuit, 1974.

correcta en su tiempo para elegir su tema pero el tratamiento vanguardista cambia el eje y trae, sobre todo al final, significaciones que trascienden la denuncia social.

Manuel Fregoli, el protagonista de "Sala de espera", es un pequeño-burgués de ideología simplista, otro personaje aparentemente gris como el abuelo de "Juegos" pero, a diferencia de él, sigue siendo un mediocre cuando se lo mira de cerca. Y sin embargo, a su irónico modo, la idea de la otredad permanece porque Manuel Fregoli es un excluido, un "perjudicado" –como escribe el cuento– por el sistema social: el derecho a huelga de todos los trabajadores (producto, según la ideología de don Manuel, de la más repudiable "demagogia") lo termina afectando del peor modo y en el peor momento, dando a su vida gris una originalidad muy peculiar y un paradójico momento culminante.

"El derecho a la cola" es, junto con el relato anterior, uno de los dos cuentos deliberadamente irónicos de *El hilo grabado* (los remates de ambos tienen la estructura del chiste). Es un pequeño cuento didáctico que ironiza contra un tipo de razonamiento social y lo castiga con la herramienta del humor. Dos personajes abstractos tienen nombres que, a la manera de las alegorías medioevales, los vuelven la encarnación de conceptos sociales, y discuten si los principios separados de la práctica valen más que la práctica concreta, aferrándose a un hecho nimio. Lírico Ragucci y Ángel Justicio tienen concepciones opuestas; el relato ridiculiza a Justicio, un cierto tipo de *"otro"* tan obsesivo como el chofer de "El servicio", que se vuelve peculiar y fascinante, a su modo, por el extremo fanático y reivindicativo al que lleva su razonamiento, con un fundamentalismo que impide convivir razonablemente en sociedad.

Estos son los once textos "de la experiencia de lxs *otrxs*". La mayoría, como se dijo, no tiene la estructura tradicional del cuento y tres de ellos tienen hacia su *otrx* una mirada socialmente crítica: el chofer obsesivo de "El ser-

vicio", Manuel Fregoli y Ángel Justicio son de hecho cómplices de un sistema de convenciones sociales desatinado y desesperanzador.

Lxs *otrxs* y la pregunta por la creación literaria

Leyendo El Hacedor pienso que los comunistas somos seres que hemos perdido la capacidad de sentir y de conmovernos por las pequeñas cosas que son las que mejor revelan el Universo. Los orientales lo sabían bien, en una brizna de paja abarcaban el mundo. En este aspecto, Borges es oriental. Nosotros queremos abarcar el tiempo y la historia, es decir, tenemos una visión panorámica de todo pero ella es, necesariamente, epidérmica. La directriz del movimiento borra de nuestra vista el hecho, la anécdota, y caemos en las generalidades. Basándonos en lo descubierto por Marx -quien no procedió en nuestra forma sino como todo experimentador, guiándose por la observación-, nuestra concepción del mundo ya no nos permite avanzar, porque fija y detiene nuestro pensamiento. Adoro ese polvillo de lo cotidiano que hay en artistas como Borges y que a nosotros nos faltará siempre.

F.W. , *Diario Inédito.*

Otra clasificación al interior del grupo de relatos "de la experiencia de lxs *otrxs*" pasa por si quien narra es personaje que da testimonio del *otrx*, o si se usa la tercera persona para contarlx. En los relatos de testimonio surge la pregunta por la creación literaria, que más que deberse a la demostración de conclusiones y teorías generales se genera en la cotidiana e individual relación con *otrxs*, ése es el alimento necesario de la escritura:

"Volvía contenta porque se había publicado mi poema", dice la que será testigo de la mujer sentada ante el diluvio, en "Umbral de lluvia". O sea: es escritora. Y si bien se diferencia de los escritores "reporteros", que van a lugares a "conversar" con la gente para buscar temas, considera el encuentro con la mujer *otra* como un hallazgo que no buscó y lo vuelve cuento, porque en esa persona particular con que ella se cruza se puede revelar el universo humano.

También es escritor el narrador de "El servicio" que fue al velorio de su amigo con Amador, un colega literato. Al subir juntos al coche fúnebre donde viajan deudos directos del muerto, a ambos les cuesta cortar la conversación entusiasta sobre el proceso creativo que venían manteniendo. Les afecta la pérdida de su amigo pero la escritura los exalta como ninguna otra cosa. En cuanto el auto se mueve, obligados a callar por el apenado silencio de los deudos, el narrador se fascina con el chofer obsesivo y la anécdota ocupa el cuento. Pero aunque un eje del cuento pasa por entender al chofer, otro tal vez más importante lo enmarca: cómo se gesta un relato sobre él. Quizás por eso se describe al coche que lleva el cajón como un monstruo que está gestando:
"Pero allá adelante seguía andando aquel monstruo preñado de flores, balanceando su pesado cuerpo."
Es que el chofer, el *otro* que obsesiona, es un pretexto para regresar al problema inicial:

> "Cierto –contestó burlón Amador–. Pero, recién, mientras hablabas con el chofer, sacaste el lápiz y la libretita… (…) Algo para contarlo, tal vez, en un cuento… ¿Qué anotaste?
>
> Asentí con amargura y con un apocamiento culpable abrí la libretita donde estaban escritas las dos palabras que Amador leyó muy despacio: 'El servicio'.
>
> Seguimos caminando enfrascados en pensamientos inquietantes, rumiando aquella extraña condición que nos obliga a sentir y servir al mismo tiempo."

Quien escribe literatura pertenece entonces a una "extraña condición": puede por ejemplo despedir con dolor a un amigo pero al mismo tiempo desdoblarse y observar hechizado a un *otro* que se le revela como personaje literario. Si el chofer, un obsesivo delirante, ha explicado que "el servicio" fúnebre *sirve* a los muertos,

está obligado con ellos y no con los deudos, y su objeto no es permitir que éstos lloren sino cumplir las reglas abstractas y convencionales que los muertos "necesitan", ¿a quiénes *sirven* los escritores? La pregunta no tiene una respuesta solemne ni políticamente correcta: el narrador testigo es un escritor que se registra a sí mismo "sintiendo y sirviendo al mismo tiempo", pero no a grandes causas: ni el proletariado que necesita liberarse ni la verdad que debe ser revelada son sus amos y por eso hace sonreír su libretita culpable: el único amo de este sirviente es su deseo, la compulsión creativa.

En los relatos "de la experiencia de lxs *otrxs*" donde no hay narrador personaje, la cuestión del proceso creador subyace de otro modo: no hay preguntas sobre cómo es ser alguien que escribe pero sí se cuestiona el lenguaje posible para contar lo que se cuenta. La escritura muestra su evidente insatisfacción con las técnicas realistas, como si no sirvieran para escribir una literatura que busca focalizarse en la perspectiva de un *otrx* y por eso, cuando la narración está en tercera persona pero desde la perspectiva de su protagonista, Warschaver apela a las técnicas vanguardistas del fluir de la consciencia, que intentan representar el encierro de un ser humano en su percepción, su modo de estar desde ahí y sólo desde ahí habitando el mundo. Joyce llevó al extremo esta búsqueda en su *Ulises*, Virginia Woolf la cultivó migrando entre personajes con mesura y coherencia extraordinarias en *Al faro* o *La señora Dalloway*. Fina Warschaver se viene aventurando en esto desde obras anteriores, pareciera un modo privilegiado para entender a sus *otrxs*: mirar lo que ellos miran para mirar cómo miran, pensar lo que ellos piensan para pensar cómo piensan, dejar que su diferencia permanezca ahí diciéndose sin intérprete o traductor que pula sus aristas, que suavice, interprete su incómoda existencia, subsumiéndola en alguna explicación social, en alguna racionalidad tranquilizadora. El camino entre los cuentos del subgrupo con narradorxs testigo y los de

éste va de la reflexión sobre el proceso de observación a la experimentación de procesos de invención de subjetividades ajenas. Estas investigaciones de *El hilo grabado* cristalizarán diez años después en su próximo libro, *Hombre/Tiempo*, de 1972, donde "El último judío", "Vender un recuerdo", "Viola da gamba" están entre los relatos más originales, inclasificables y profundos de nuestra literatura.

El suceder genésico: una carrera imposible

Leí la palabra de Dios-bendito-sea-su-nombre en todas sus formas. Leí las prédicas de los profetas, las enseñanzas de los rabíes, las profecías de los taumaturgos. Y leí las controversias de los filósofos y los comentarios de los eruditos y los textos de los copistas y las parábolas de los moralistas, y leí las maravillas del tiempo de las cosas y las calamidades del tiempo de los hombres, y leí las mil formas de las palabras de todos los tiempos de la sabiduría. Y creía que la verdad era una esfera de veintidós letras donde cabían el Universo y el pueblo de Israel. Y busqué el infinito en todas las cosas y en todas sus formas. Y busqué lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, y no me perdí. Y ahora las simples palabras de un muchacho, de un chico que yo casi crié y enseñé, me perdieron.

F.W. "El último judío"

La cadena de la vida, las preguntas sobre el vínculo que liga a las personas adultas con las vidas que criaron, sus hijos, sus hijas, sus nietos, es una temática fuerte en *El hilo*… (y también en *La casa Modesa*), y forma parte de otro tema constante en la obra de Fina que liga su primer libro con el último, de *El retorno de la primavera* a *Hombre-Tiempo*: el tiempo (su movimiento y su marca sobre la memoria, los cuerpos y las cosas, los intransferibles y únicos tiempos vitales y la particular percepción femenina del tiempo).[12] La relación de padres e hijos es asimétrica, entre otras cosas, porque el crecimiento de nuestra progenie

[12] Para un estudio específico del problema del tiempo en la obra de Warschaver véanse mis dos artículos "Tiempo femenino en la ciudad (Sobre *Hombre/Tiempo* de Fina Warschaver)", revista virtual

es la contundente e implacable encarnación del suceder temporal y ahí donde ellos se perciben creciendo, alumbrando su propia vida, los padres y las madres nos percibimos envejeciendo, caminando lentamente hacia nuestra propia muerte. Con la excepción de "El despertar de las mariposas", el vínculo filial está siempre examinado desde el lado paterno o materno. Hay algo trágico en este modo de ser en el tiempo: parados ante un abismo que se agranda cada vez más y no puede franquearse, vemos ensancharse la grieta que nos aleja de la vida que engendramos. Padres y madres se van quedando solos en una orilla mientras la otra se aleja y de eso hablan los cuentos de Fina: progenitores dolorosamente solos mientras hacen crecer la vida, solos cuando confrontan con la progenie que ya creció, eligió, está en su propio mundo y ese mundo los excluye. Así se piensa ese "suceder y continuidad genésicos". Con esta significativa frase "La maldecida" describe el transcurrir de una antigua casona cuyo pasado fue de "vida cotidiana, familiar" pero su presente es burocrático. Su "suceder y continuidad genésicos" es "Todo un pasado de estabilidad media que daba una especie de certificación histórica a las tramitaciones de registros de identidad, nacimientos, defunciones, matrimonios".

El movimiento de este edificio que fue casa de familia y ahora es registro civil casi alegoriza un camino que toda familia conoce: el que va del vínculo familiar indispensable para hacer sobrevivir y crecer a los hijos hacia un lazo casi abstracto donde la familia se vuelve, precisamente, un *registro* más afín a la burocracia, en tanto pervive transformada en formas fijas (almuerzos domingueros, visitas rutinarias), obligaciones del amor que se instalan ahí donde antes existió lo urgente. El su-

---

Everba, fall 2003. www.everba.com y "Escribir para un tiempo que no había llegado. La narrativa de Fina Warschaver", revista virtual *Everba*, winter 2004.

ceder genera vida pero deja a los generadores en una situación asimétrica y paradójica que, en definitiva, señala que están avanzando hacia la muerte. Así, en "La carrera imposible" (extraño cuento de *Hombre/Tiempo* publicado diez años después), una madre narradora, con su percepción compleja y alucinada del ritual social en el que está inmersa (el velorio de un amigo), engendrará una fórmula perfecta que habla sobre el tiempo pero también sobre los hijos:

"El tiempo que no retrocede nunca y la memoria que retrocede siempre entablan-emprenden la carrera imposible."[13]

Leyendo esta fórmula que en "La carrera imposible" se repite como mantra, relacionándola con la progresiva reiteración del tema tiempo y padres/hijos, que va de *El retorno de la primavera* a *El hilo grabado*, se puede leer "el tiempo que no retrocede nunca" en relación con la progenie y la memoria que siempre lo hace, en relación con sus progenitores. Y entonces la carrera es imposible no porque gane siempre un contrincante sino porque literalmente, como dice el texto, no hay carrera ni diálogo ni relación posibles, eso que se precisaría para que existiera realmente alguna competencia entre dos. Y al mismo tiempo algo se entabla, se emprende; entonces, en esa carrera que existe pero es imposible deviene el hilo de la vida.

En el cuento que da nombre al libro hay un hilo grabado nada metafórico: es una hebra en la que una tecnología del futuro logra grabar la íntegra sucesión de actos que vivió una vida. No aparece la temática de la ma/paternidad pero en otros relatos de esta obra el hilo de la vida sí es el de la sucesión generacional. Las situaciones que van de la vieja generación a la nueva son siempre dolorosas: padres y madres atormentados porque las circunstancias los fuerzan a desproteger a su prole hasta el

[13] WARSCHAVER, Fina. *Hombre/Tiempo (Secuencias de Amós)*. Bs. As., Edición del Botero, 1973.

hambre o la muerte ("El peso específico", "El fuego"); la incomunicación del abuelo ansioso por jugar con su nieto indiferente ("Juegos"); la soledad porque el hijo nació enfermo y habrá que lidiar para siempre con su dependencia ("La maldecida"), o porque los hijos ya crecieron e hicieron elecciones que los alejaron definitivamente ("La pelota", "El circo", "Umbral de lluvia"), o porque murieron y se llevaron con ellos el suceder mismo de la vida, dejando al padre atrapado en un instante de duelo imposible de elaborar, por eso eterno ("Después de la inundación").

Pero el hilo de la vida no es distinto del que lleva a la muerte: los dos *suceden* juntos, son tiempo en despliegue. Algo así aparece en la morosa dedicación con que la escritura de "El fuego" va dejando ser al incendio que abrasará al niño, un tiempo desplegado ahora por ausencia materna mientras un hijito relata a su madre, con ingenuidad exasperante, el "juego" de chispeantes seres mágicos en su cuarto, y no tiene respuesta.

El hilo es tiempo que todo lo hila: hace estallar las mariposas del deseo, une padres con hijos de vida autónoma y separa, frustra, engendra, mata. Un hilo grabado cierra el libro y es un sueño tecnológico de tiempo perfecto: ¿Qué si el hilo del tiempo pudiera guardarse, si lo que fluye con principio y fin pudiera registrarse moviéndose y completo, y entonces la carrera ya no fuera imposible?

"El hilo grabado"

A las que se sacrificaron por habitar los sueños,
a las que no quisieron, a las que pernoctaron
las vigilias del hombre,
a las que se quedaron a velar a los muertos
después de la victoria, después de la derrota,
a las que no quisieron partir,
a las que dieron todo y se olvidaron de sí.
A las desposeídas y a las que maduraron,
a las que en los hogares respiran vapores agrios,
a las que esperan siempre

el milagro de un beso, de una amiga, de un niño,
a las eternas apasionadas de las vastas hazañas,
a las inspiradoras, a las viudas de recuerdos y desposadas de ensueños,
a las que no se resignan, a las que quieren su parte
en la aventura de los navegantes. (...)

F.W. "Buenos días, mujeres", inédito.

El cuento final es autocríticamente feminista y también, pese a ello, el más clásico y (aparentemente) más "obediente" a la estética legitimada por los partidos comunistas de la época. No sólo por su estructura narrativa tradicional sino porque se encuadra en el único género no realista que la Unión Soviética fomentaba con entusiasmo en 1961: la ciencia-ficción.

Si durante el estalinismo se consideró a la ciencia-ficción un género literario dañino, a partir de 1957, cuando los rusos lanzaron al espacio el Sputnik (primer satélite artificial de la historia), las cosas cambiaron y el género se fomentó con una impronta didáctica y propagandística. El razonamiento era simple: si el comunismo produce la más racional y avanzada evolución de las fuerzas productivas, los avances tecnológicos de la Unión Soviética deberán ser enormemente superiores a los del capitalismo, no sólo en sofisticación, porque ahora que se ha liberado del yugo del capital y de la desesperación por aumentar la tasa de ganancia; la tecnología traerá felicidad plena, un mundo lógico, justo, donde "el hombre" someterá a la naturaleza y pondrá esa sumisión al servicio del desarrollo igualitario de la humanidad. Para la URSS de 1961, la ciencia-ficción era la forma más refinada del realismo social: anunciaba la superioridad del régimen, una tarea que honraba a los artistas patriotas. Cantaba el triunfo soviético sobre el norteamericano en el espacio intergaláctico, algo que pareció realidad hasta que, en 1968, los Estados Unidos enviaron astronautas a la luna y la ilusión se quebró.

La ciencia-ficción soviética se concentró en imaginar el futuro del régimen como utopía[14] y eso incide en el lugar privilegiado que tiene "El hilo grabado" entre los cuentos de este libro. El género retornará luego en dos relatos de *Hombre-Tiempo*: "América, el viaje y los automóviles" (una distopía que se burla del consumismo capitalista extremo y delirante) y *"El empleo del tiempo"*, utopía comunista con un final demasiado irónico como para considerarla así aunque, igual que "El hilo grabado", transcurre en un mundo "perfecto".

Es que en los relatos "utópicos" Fina mantiene una fuerte tensión contra los preceptos soviéticos, algo que en realidad también aparece en la poca pero contundente ciencia-ficción de calidad que produjo la URSS. La mayor parte de lo que se escribió allí no tuvo sutileza, pero cuando Fina Warschaver elige el género para plantear preguntas molestas abreva en pocos pero buenos efectos artísticos oficialmente no deseados, obras que fueron felizmente capaces de engañar a los miopes comisarios políticos.[15]

Por eso, tanto en "El hilo grabado" como en "El empleo del tiempo" hay cierto sarcasmo en la idea de una sociedad tecnológicamente superior. Son utopías no tan utópicas. Pero la perfección que cuestionará "El empleo del tiempo" atañe al Orden de Clases: es la del régimen de trabajo y ocio en esa sociedad avanzadísima donde el

---

[14] Para una contextualización precisa del auge de la ciencia-ficción en la URSS véase "6. La escuela soviética", en: CAPANNA, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*. Bs. As. , Letra Buena, 1992. 80/89 pp.

[15] Por ejemplo en los cuentos del Ciclo de Donomaga, de Ilya Varshavsky (1919-1973), autor de *El sol se acuesta en Donomaga* (1966). O en la obra de Stanislaw Lem (1921-2006), que muy probablemente Fina leyó y admiró. *Solaris*, célebre novela de Lem, fue llevada al cine por Andrei Tarkowski en 1972 y en su diario, Warschaver reflexiona con profunda y delicada sensibilidad alrededor de esa película. Lem (uno de los grandes escritores de ciencia-ficción de la historia) no es ruso sino de nacionalidad polaca y comenzó escribiendo bajo los preceptos soviéticos, aunque descubrió enseguida las posibilidades del género para la sátira y la crítica.

concepto de trabajo manual quedó relegado a costumbre cavernícola. En cambio, la perfección que se jaquea en "El hilo grabado" atañe al Orden de Géneros y a la subjetividad de mujeres patriarcales, a la dificultad social de construir existencias femeninas autónomas. El cuento no culpa fundamentalmente a la sociedad sexista (aunque algo de eso esté insinuado) sino apunta a una responsabilidad más incómoda, la de la víctima: su cárcel subjetiva, su decisión de no sobresalir, de refugiarse en la pareja para evitar el mundo, la opresión internalizada, la complicidad –en suma– de "la mujer del gran hombre" con el lugar que le da la comunidad. Problemas estos que no se consideraban ni sociales ni políticos en 1961, pero que probablemente la esposa del respetado y famoso dirigente Ernesto Giudici haya sufrido en carne propia.

"El hilo grabado" está obsesionado, como toda la obra de Fina, con el tiempo y la memoria. Como pide la ciencia-ficción, es producto de una especulación: ¿cómo sería vivir en una sociedad donde nada del pasado se perdiera, donde la memoria quedara registrada y viva hasta el último detalle? El hilo grabado es como la cera hendida de la "pizarra mágica" que propone Freud: todo lo conserva, su posibilidad de registro de información para la memoria es infinito[16], no hay límite para grabar datos en la continuidad hilada que se enrosca en el carretel, el límite lo da la muerte del sujeto; el que impone la perdurabilidad (salvo que alguien destruya intencionadamente el hilo, lo cual no es fácil) no existe. La ciencia ha logrado que no pueda borrarse ni una sola experiencia vivida, que todo pasado deje huella que basta proyectar como holograma para volver consciente. Esta tecnología no se pone al alcance de todos, es un privilegio que el Estado, a través del "Instituto de las Inteligencias Superiores", reparte ra-

[16] FREUD, Sigmund. *Nota sobre la "pizarra mágica" (1925 [1924]).* En su: *Obras completas. El yo y el ello y otras obras (1923-1925).* Bs. As. , Amorrortu, 1979 vol. XIX. 239-247 pp.

cionalmente a quienes lo merecen: "un pequeño botón-bobina" se coloca en la solapa de ciertos elegidos para que la humanidad no pierda ninguna de sus experiencias; cada acto de la vida de este ser superior quedará inmortalizado como fuente de aprendizaje, desde la infancia del "pequeño talento" hasta su muerte.

En esta idea de grabar vida algo anticipa la sociedad de control de los *reality shows*, la pesadilla del Gran Hermano vigilándonos en todo instante, pero Warschaver no escribe desde la ficción paranoica (una forma que adquirió el género en Gran Bretaña o Estados Unidos) sino apoyada en los presupuestos bondadosos de la ciencia-ficción soviética, donde la tecnología es fuente de bienestar. No obstante, su premisa se desvía en una dirección original y resulta que la tecnología daña si se la observa desde el Orden de Géneros: Liana, la joven viuda del elegido, se queda atada al hilo grabado de Helvio en la intimidad. Estamos en una sociedad que separa del modo más tradicional la dimensión pública de la privada, desinteresada por completo en observar al prócer en su dimensión íntima. Hay dos hilos grabados: el que registra la vida pública pertenece al estado una vez muerto el héroe. El otro, a su esposa. A la comunidad no le importa esa dimensión para mujeres, es en ella donde surge el problema de Warschaver. Ese es su curioso desvío: el hilo grabado del cuento es el privado, queda en manos de Liana y ella lo usa como un Morel femenino para volver a tener a su hombre y llenar con esa vida muerta pero vibrante de movimiento el agujero que le dejó en el mundo. El presente se vuelve así pasado que fluye en forma constante aunque limitada, retorna eternamente y aporta una paz que es también una tumba, una cárcel.

La pregunta inquietante es si esa cárcel que la convivencia con un esposo muerto vuelve tan evidente no existió desde siempre, si esa vida de Liana en bajo perfil no fue la de Liana a-lianada al hilo, atada al hombre, alienada de sí porque se volvió sombra del otro, del impor-

tante. Si no fue como vivir en una ciudad que se habita como una ajena, sin apropiarse de ella, sobrevolándola superficialmente con avanzadas autos-naves hipermodernas porque está mal visto caminar; una ciudad que encierra porque su espacio aéreo no tiene límites y por lo tanto no se sabe por dónde salir de ahí (parecida, en ese sentido, a la que oprime a la mujer de "Si las ciudades tuviesen puertas", donde hay una alegoría del matrimonio del que no se puede escapar).

"Él murió". Esa es la primera frase de "El hilo grabado" y ese pronombre en mayúsculas, como se nombra a Dios, muestra Su dimensión. El sol, centro del sistema, símbolo atávico de fuerza masculina para las culturas patriarcales, el que presta su luz a la modesta luna-Liana, es el significante que privilegia el comienzo de "El hilo…": el gran astronauta famoso murió –literalmente– por demasiado sol. Sus radiaciones lo desintegraron en el aire. Hilo-Helio: las plantas favoritas de Liana son los heliantus que giran siguiendo a Helios (el sol), que atrajo a Hel(v)io, su marido, hasta matarlo. Él-heliantus-hélices-helios-Helvio-hilo: el cuento despliega su serie significante y Liana está atada con lianas a esta cadena donde Helios-Elvio late desintegrado, dispersado en el aire que ella respira: aire de tiempo clausurado por la utopía espantosa de la memoria plena.

Este cuento cierra significativamente el último bloque del libro, después de cuatro textos que hablan de la mujer que no puede quebrar la trampa del matrimonio.

Ser mujer en matrimonio

Y cada vez oigo el golpe seco de la batuta sobre el podio. Es él, él, él. (…) Yo me río en los ensayos pero un golpe seco en el podio y me quedo dura, paralizada.

F, W. , "Viola d'amore", *Hombre-Tiempo*

¿Qué hace una mujer con sus proyectos e inquietudes profundas, sus cuestionamientos vitales al mundo

y a ella misma, cuando se casa con un hombre? ¿Cómo no traicionarse? ¿Cuántas de sus vacilaciones y su cárcel son su propia responsabilidad y cuánto es una adaptación desesperada a lo que el mundo exige de ella? ¿Cuánto puede sostenerse la real coartada de la presión social y el sexismo, en una relación de dos donde la oprimida es cómplice? Estas preguntas se hacen sin obviedad ni lugares comunes en el cuarto bloque, formado por "Relaciones (prolegómenos prolegominosos)", "Si las ciudades tuviesen puertas", "Pas de deux" y "El hilo grabado". Los tres primeros son relatos extraños, inclasificables, no pueden caracterizarse como confesionales porque a su modo construyen relato y mundo, pero tampoco son cuentos en el sentido tradicional: mezclan alucinaciones de un yo con situaciones ficcionales realistas de un ama de casa intelectual, neurótica, que está mal con su marido, o con reflexiones metalingüísticas donde una clasificación de palabras se vuelve alegoría de las posibilidades más cotidianas del amor malogrado.

Es curioso: estas obras –que a su modo deben ser bastante autobiográficas– tienen vacilaciones, marcas de ilegitimidad, ciertos excesos líricos, y sin embargo contienen algunas de las imágenes más sutiles de Fina, de las más sintéticas y originales para interrogar el fracaso del amor en el matrimonio heterosexual moderno y pensar simultáneamente su frustración como artista, dos hechos que traban una relación profunda que la época no reconocía: el conflicto entre la intelectual artista y la esposa enamorada. Porque ningún amor puede resultar si no reconoce el derecho al desarrollo creador de cada persona de la pareja. El amor que no reconoce a una creadora en su específica e intransferible sensibilidad no puede hacer feliz.

"Veamos: ¿Qué relación hay entre un anillo de alambre que se pone en el hocico de un cerdo y los pendientes que usan las mujeres?" comienza preguntando "Relaciones", para responder tajantemente: "Nada. Sin

embargo, para los dos existe un único término en el diccionario: Vinco."

Sin embargo: los homónimos "saben", hay significación en ese desatino y esa relación ("nada") es mucho: el significante vinco junta la opresión de los animales domésticos con la coquetería femenina. *Vinco*, agregaría yo, tiene otro homónimo: es la primera persona de *vincere*, "vencer" en latín. ¿Es la marca del amo vencedor sobre los cuerpos de sus posesiones domésticas? En todo caso, como lo muestran todos los textos de esta sección, las esposas "sometidas" que cuelgan coquetamente vincos de sus orejas para agradar al señor de la casa, están atravesadas por contradicciones y vacilaciones que las llevan a aceptar el anillo de alambre en el hocico, incluso si usan su "hocico" para hablar con una voz literaria audaz. Son mujeres inmóviles y atrapadas que sueñan con ciudades que tengan puertas y así poder traspasarlas, con un límite legitimado por los demás que les permita atreverse a dejar atrás una urbe con cementerios donde "las tumbas son circulares como arabescos, como laberintos, como el yin y el yan, como el no y el sí, como él y ella, como adivinanzas". Tumba de dos donde la mujer inmóvil está enterrada mientras la que camina no trasciende el gesto mental del abandono y en cambio finaliza con un inútil y esperable suspiro femenino ("¡Ah! Si las ciudades tuviesen puertas…"). Son mujeres que viven absorbidas y opacadas por el presente continuo de un marido poderoso, prestigioso, reconocido por el afuera, pero ellas viven adentro y se ahogan. Mujeres atrapadas en un vaivén también estético, literario, donde no logran quemar "la memoria que retrocede siempre" y partir solas (ya no esposas) hacia un futuro propio. Aunque hay una Liana utópica (*esa* es la utopía) que trabajosamente lo logra: destruye el hilo.

Deberse al arte: la escritura

Si las dificultades que soporta todo hogar comunista no me lo hubieran impedido, a estas horas mi obra publicada (por lo que tengo terminado o casi) sería enorme. Además porque mi conciencia militante y mi orgullo partidario me han impedido acercarme a los clanes literarios dominantes.

F.W. Carta dirigida a Héctor P. Agosti, máximo referente cultural del Partido Comunista de la Argentina y responsable de la Comisión Nacional de Asuntos Culturales del PCA.

Está (...) el caso de un poema de guerra publicado en Inglaterra. La historia de este poema es la siguiente: su autor, un soldado del frente de África, había acabado de escribirlo cuando, iniciada la batalla, la muerte le dio un beso de gracia. Un viento clemente protegió el poema y arrastrándolo fuera del campo de batalla lo salvó para la historia. Así, las fuerzas creadoras se manifiestan en las condiciones de vida, cualesquiera que sean, las más adversas, las menos propicias: se manifiestan a condición de que el artista viva la vida tal como se presenta. El artista no debe temer que la vida lo malogre, que la vida malogre su obra. Y entonces, si así lo hace, la obra encontrará siempre un viento clemente, que sacándola de la batalla, le asegure su perdurabilidad.

F.W. , palabras pronunciadas en abril de 1947, agradeciendo un homenaje por *El retorno de la primavera.*

Además del tiempo, hay otro tema omnipresente en Warschaver: la creación artística. Lo vimos en relación con la experiencia de lxs *otrxs* y volvemos a encontrarlo ahora en relación con la subjetividad de quien crea. Hay urgencia en estos textos por pensar no a cualquier artista sino a quienes son artistas marginales, creadores y creadoras sumergidos en la incomprensión del entorno, en una soledad esencial, identitaria, en la frustración de hablar para nadie, de vivir entre quienes no los entienden. Algo que afecta especialmente a las mujeres artistas: ¿qué lugar tiene la familia para la creación y la escritura de un ama de casa? Para los creadores, la sociedad aporta

al conflicto una falsa solución que tiene prestigio social: el lugar común del bohemio que da la espalda a sus grises obligaciones de marido y padre para entregarse a la verdad de su arte. Es muy dudoso que esta renuncia al amor familiar permita una relación menos tormentosa de los artistas con su arte pero nuestra cultura patriarcal puede incluso festejarla, presentándola como una elección rebelde y excitante. A las mujeres esto no se les permite tan fácil y ciertamente no creo interesante democratizar esa horrible capacidad para amputarse los afectos con que la cultura patriarcal disciplina a sus hombres.

La pregunta de Fina no es obvia ni repite la tontería de que la familia quita tiempo o energías para crear. El problema es que la familia no reconoce esa dimensión como riqueza, como contribución y componente clave para que esa madre o esposa sea elementalmente feliz y su felicidad de artista agregue bienestar a la vida en común. Eso que sí reconoce para el éxito público (artístico, profesional, económico, lo que fuere) del marido, un plus que la familia respeta y festeja, no se reconoce para ella. Entonces, ¿cómo compartir con sus seres amados una vida marcada por el deseo indeleble de la creación y la escritura?

Relación vida y escritura: la metáfora del hilo grabado también reflexiona sobre ese vínculo, ya no entendida como representación de lo pasado sino como la bovina que está todo el tiempo encendida y registra el presente. Además del oficio de crear, en el libro aparece la escritura, el trazado mismo de los significantes es una riqueza que debe defenderse. Por eso, si bien en la tecnología "superior" de la sociedad futura de "El hilo grabado" la escritura es una sustancia despreciada, superada, porque se privilegia la imagen como un registro más fácil y completo, en la vida de matrimonio perfecto que tuvieron Liana y Helvio esto se transgrede y desafía, entonces la escritura tiene literal, materialmente hablando un lugar concreto y central adentro de la casa conyugal, donde

> "por todos lados, donde había un espacio libre, aparecían raros colgantes de papel con escrituras de diversos países y épocas. Liana no se cansaba nunca de mirarlas. Porque la escritura era para ella la forma viviente del lenguaje mientras que la fotografía representaba la forma muerta de la imagen."

Si la sociedad no reconoce esa riqueza, Liana, la mujer sombra del gran sol, es sin embargo capaz de privilegiarla y ese marido ideal que le da felicidad plena lo comprende y la apoya, aunque no lo hagan el régimen ni el sentido común de ese mundo futuro.

La escritura también aparece en una bella metáfora de "Si las ciudades tuviesen puertas", donde un Buenos Aires real con su puente Saavedra contrasta con la soñada ciudad de la China antigua. En este Buenos Aires no hay fronteras, lo suburbano llega sin transición, es imposible saber dónde termina la urbe y empieza lo otro y por eso es una cárcel que la esposa vencida no tiene cómo abandonar, aunque diga que desea partir de su matrimonio. Si no hay un límite admitido que traspasar, ella sólo puede deambular en un movimiento estéril que siempre retorna al punto de partida. La imaginación femenina es entonces la principal responsable de su encierro: desde el puente Saavedra donde "la ciudad se extiende como una inmensa llanura", añorar una exótica ciudad china es la coartada para no modificar nada. Coartada cobarde, sí, pero artísticamente productiva porque permite la creación en un alucinado más allá de la antigua urbe del Oriente donde, *afuera de las puertas*, aparece hermosamente la escritura:

> "En los caminos, fuera de la ciudad, hay cercos. En China los cercos son de bambú. Las cañas, flexibles, forman un cañamazo de imágenes entretejidas en su urdimbre. Y los cercos son tan calados que se ve todo del otro lado. Pero nadie se

> preocupa en mirar hacia el otro lado porque está enfrascado en descifrar la historia que delinean las cañas de bambú."

El velo significante del bambú hechiza en sí mismo, se vuelve un "otro lado" que termina valiendo la pena más que el otro lado verdadero, un "otro lado" *in praesentia* que sin embargo no está después del cerco sino que es el cerco mismo, urdimbre de ficciones. Los ojos se deleitan en esa trama, esa red de semiosis que si bien señala lo real que está más allá de sí, *in absentia*, sin quebrar su relación con las cosas (porque los cercos no ocultan lo que se ve a través de ellos), hipnotiza en sí misma y contiene sus propias historias. Colocada afuera del espacio cerrado de la ciudad que se quiere abandonar, la escritura es de nuevo una transgresión, una forma de la libertad.

Pero en un cuento anterior del libro la transgresión del arte ya ha generado una de las imágenes más hermosas: en un circo pobre, un acróbata demasiado joven y secundario toca una música maravillosa en las alturas, con su violín, mientras pedalea diestramente en un monociclo. Nadie, salvo la narradora, la valora:

"'Es un artista, un gran artista', pensé mirando piadosamente los pies a los que la concurrencia dedicaba toda su atención. La música, que nadie oía, seguía impregnándome de luz mientras allá abajo, los pies seguían pedaleando, pedaleando."

La narradora asiste a lo que considera un "número cruel". Es que el gran artista no es reconocido por el empresario que le paga lo imprescindible o por el público que compra la entrada. Su gran arte suena en ese número como la pequeña frutilla de un postre: "De la destreza de esos pies dependía todo", de "su misión acrobática", no de su arte. Intensa soledad, dura angustia en esta imagen del motociclista cuyas extremidades captan la atención de la mayoría mientras lo realmente enorme suena apenas para la que escribe. Nadie escucha el gran arte que no

ocurre en una sala de conciertos legítima sino en la arena de un circo pobre, en una casa con piso encerado, en la cocina de un matrimonio infeliz. La narradora de "El circo" encuentra en su experiencia del otro al artista semejante, encuentra su propio sufrimiento, la música que ella crea mientras hace cardar los colchones familiares en "La pelota", o pelea para que no la estafen con la reparación del horno en "Relaciones". Música-escritura en lo alto mientras la sociedad sólo admira los pies, la destreza equilibrista de la madre, esposa y militante que obedece todas sus obligaciones.

Entre la representación atormentada de la escritura en "Suicidio para un piso encerado" (de *La casa Modesa*) y la metáfora dolorosa del acróbata músico genial de *El hilo grabado*, la obra de Warschaver dibuja una reflexión angustiada sobre la soledad y la marginación del arte de las mujeres, de los "tristes", los ilegítimos. La culpa por la desobediente exploración de recursos de vanguardia genera vacilaciones que se volverán una afirmación potente en los textos de *Hombre-Tiempo* y que, en el último cuento de ese libro, culminarán en una escena de desafiante compromiso con la escritura que asume todos los riesgos. En efecto, el "Epílogo del peor enemigo, del Ave Cantore y de la Musa en Calzones" es el final a toda orquesta del último libro de Fina Warschaver y allí aparece el burócrata Ave Cantore (un personaje que alegoriza a los comisarios políticos del Partido Comunista) con la explícita decisión de enmudecer a una artista que ahora abandona todo eufemismo, para volverse violencia pura, violencia femicida, de género, y violencia contra la humanidad:

> "Optimistus (…) le grita: 'Aquí está el Ave Cantore. Él te publicará *Hombre-Tiempo*'. Con la voz rallada del mimetismo, el Ave Cantore flota a la altura de la rodilla de Amós. Y en su mirada hay una total reprobación. 'Tenemos que discutir tu libro'. 'No puedo discutir mi sangre', contesta

> Amós, sintiendo que va a entrar en un terreno resbaladizo cuando, con una pequeña agachada, podría conciliarse la benevolencia del Ave y la posible publicación del libro, antes aún de haberlo escrito. (…) Y le arroja la primera piedra. '¡No cederé!' Amós se toca la frente, la sangre le chorrea hasta la nariz. Y sus piernas vacilan, sus piernas blancas de mujer. '¡No cederé!' Todo él es ahora una masa caliente de mujer caída en la plaza desierta."

Una plaza donde hoy hay mucha gente: lectores y lectoras curiosos de leer a Fina Warschaver, la escritora que soportó el talento y la tragedia de preocuparse por las preguntas de un tiempo que aún no había llegado, aunque tuvo la rara felicidad de encontrar escasos pero preciosos oídos (como testimonian algunas lecturas).[17] Una artista equilibrista que vaciló y fue y vino entre lo que era su sangre y la sangre que le decían que era correcto tener, y siguió escribiendo, experimentando, hasta que hoy podemos escuchar su pequeño y deslumbrante violín que suena invencible desde lo alto del monociclo.

---

[17] Como muestran algunos testimonios que registra la página www.finawarschaver.com, las desaprobaciones y la incomprensión que sufrió la obra de Fina tuvieron valiosas excepciones. Además de los escritores Gerardo Pisarello y Simón Contreras, Bernardo Verbitsky subrayó "su originalidad". En 1949, hablando sobre *La casa Modesa,* apuntó que esa originalidad pasaba por dejar hablar algo de lo femenino que en ese momento ni las mujeres lograban pronunciar: "nos introduce además en el complejo mundo femenino, siendo éste un testimonio valioso que no siempre percibimos en las mujeres que escriben". *El hilo grabado* fue saludado por Ulises Petit de Murat en 1961; en 1973, Norberto Soares –hablando de *Hombre-Tiempo*– entendió con precisión su escritura como "imágenes y obsesiones de su tiempo interior".

* Profesora de Castellano, Literatura y Latín y Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Es escritora y periodista cultural. Investiga y enseña en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Novelas: *La patria de las mujeres* (1999), *Conspiración contra Güemes* (2002), *El infierno prometido* (2006), *El último caso de Rodolfo Walsh* (2010). Relatos: *Leyenda erótica* (Eloisa Cartonera, 2007). Algunas de sus novelas fueron traducidas en otros países y publicó cuentos en varias antologías. Ensayos: *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas* (1996), *Arlt, profeta del miedo* (1998), *Los prisioneros de la torre. Política, jóvenes, literatura* (2011). Dirigió *La narración gana la partida*, Historia Crítica de la Literatura Argentina, vol. XI (2000, dirección general: Noé Jitrik). Es antóloga de *Panorama InterZona. Narrativas emergentes argentinas* (2012)