

LA CASA PROPIA DE FINA WARSCHAVER: EN LOS MÁRGENES DE LA VANGUARDIA

Carina González

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
crgonzalez@unsam.edu.ar
ORCID: 0000-0002-0471-679X

Fecha de recepción: 14/07/2021 | Fecha de aceptación: 23/09/2021

Resumen: La relación entre estética y política tuvo, con las vanguardias históricas, un período de fundamentación y debates que no parece haberse extinguido. En Argentina durante las décadas de 1940 y 1950 se consolida un campo intelectual que, orientado por el carácter módico y poco disruptivo de las vanguardias del veinte (Sarlo 1997), ocultó discusiones más complejas en torno al realismo social y a la experimentación modernista alejada del surrealismo. En esta coyuntura, Fina Warschaver (1910-1989), escritora ligada al partido comunista, se anima a desviarse de la mimesis impuesta por el compromiso en su segunda novela *La casa Modesa* (1949). Este ensayo analiza las estrategias que Warschaver toma del modernismo de Virginia Woolf (1882-1941) para presentar una estética que cuestiona tanto el lugar de la representación referencial como la naturalización del género que limita el espacio femenino al ámbito doméstico restringiendo el accionar político de la mujer y censurando sus libertades artísticas.

Palabras clave: literatura moderna; vanguardias; Fina Warschaver; Virginia Woolf; feminismo.

Fina Warschaver's own home: on the margins of the avant-garde

Abstract: Aesthetics and politics were intrinsically linked during the emergence of the historical avant-gardes, but the discussion about their goals and interventions remains timely today. The intellectual field that emerged in forties and fifties Argentina, though following a moderate and seldom-disruptive version of the classic avant-garde (Sarlo 1997), did advance complex discussions on social realism and experimental forms linked more to modernism than to surrealism. In this period, Fina Warschaver (1910-1989), a writer with affiliations to Communist Party, published the controversial novel *La casa Modesa* (1949), which was ignored by critics due to its experimental form and its distance from the social realism promoted by communist ideology. This essay analyzes the strategies that Warschaver borrows from Virginia Woolf's modernist approach to



propose a new reading of the text that not only challenges mimesis and referential representation but also questions the naturalization of gender that limits feminine space to the domestic sphere, restricting the political action of women and censoring their artistic freedom.

Keywords: modern literature; avant garde; Fina Warschaver; Virginia Woolf; feminism

A casa de Fina Warschaver: às margens da vanguarda

Sumário: A relação entre estética e política teve, com as vanguardas históricas, um período de fundamentação e debates que parecem não terem terminado. Na Argentina, durante as décadas de 1940 e 1950, consolidou-se um campo intelectual que, guiado pelo caráter modesto e não disruptivo das vanguardas dos anos vinte (Sarlo 1997), ocultou discussões mais complexas em torno do realismo social e da experimentação modernista afastada do surrealismo. No mesmo período, Fina Warschaver (1910-1989), uma escritora filiada ao Partido Comunista encorajou-se a se desviar da mimese imposta pelo compromisso em seu segundo romance *La Casa Modesta* (1949). Este ensaio analisa as estratégias que Warschaver toma emprestado da abordagem modernista de Virginia Woolf para apresentar uma nova estética que questiona tanto o lugar da representação referencial —quanto a naturalização do gênero que limita o espaço feminino à esfera doméstica, restringindo a ação política das mulheres e censurando suas liberdades artísticas.

Palavras-chave: literatura moderna; vanguardas; Fina Warschaver; Virginia Woolf; feminismo.

La casa propia de Fina Warschaver: en los márgenes de la vanguardia

■ **L**a situación del arte ha atravesado diferentes coordenadas históricas que la han ubicado en distintos lugares de poder. Con la irrupción de las vanguardias, ese poder adquiere la violencia de las revoluciones en las que el tiempo se acelera y los espacios se conquistan a partir de fuertes luchas que producen cambios radicales. Dentro de la vorágine que las vanguardias generan hacia el afuera hay tensiones internas que complejizan la situación del arte en esa condición presente de pensarse a sí misma como parte de la revolución. Las vanguardias clásicas han demostrado su eficacia como armas de guerra en el sentido de acompañar los cambios revolucionarios de principios de siglo XX pero también han disminuido su poder transformador afectado por la lógica de la industria cultural. Muchos han sentenciado su fracaso o valorado su legado heroico (Bürger), algunos han reconocido su actualización en el retorno de las neovanguardias (Foster, *El retorno de lo real*) y otros han apostado por una resistencia que le adjudica el lugar de la conspiración silenciosa (Piglia, *Las tres vanguardias*; Tabarovsky 2018). Lo cierto es que aún hoy las vanguardias reclaman una revisión que vuelva a pensarlas desde el interior de sus contradic-

ciones. Porque las vanguardias no fueron únicamente el escándalo de la puesta en escena o la destrucción de las fronteras del arte intervenida por la vida, sino que, como toda fuerza, contienen además otras pulsiones replegadas a la espera de emerger para desestabilizar o reemplazar —quizá con otras estrategias o desde otras modalidades— a sus predecesoras. Con esto, quisiéramos advertir que ese lugar central obtenido a partir de rupturas internas conlleva sus propias zonas de incomodidad que son silenciadas en beneficio de una unidad que, la mayoría de las veces, es solo aparente como indica, por ejemplo, la diversidad de estilos e ideologías incluidas bajo el emblema del surrealismo.

Si a este breve panorama teórico le sumamos la perspectiva singular que las vanguardias asumieron en Argentina, la cuestión es todavía más intrincada. Beatriz Sarlo resalta el carácter móxico y cauteloso de la vanguardia surgida en torno a la revista *Martín Fierro* que, en el contexto de un campo intelectual reducido y ecléctico, se mostró poco alentada para llevar a cabo una ruptura radical. Siguiendo esta misma línea de análisis Martín Kohan (2021) reafirma la moderación de dicha vanguardia ligada más a la sobrevivencia de una tradición que costó mucho construir que a las rupturas radicales propuestas por el surrealismo o el dadaísmo en Europa. Como contrapeso a esa débil marca revolucionaria, hay un interés crítico que aborda ese momento histórico para interpretar sus relaciones con el modernismo y el realismo inscribiendo el debate en la crisis de representación que afecta a todas las artes. En esa encrucijada, hay una zona poco estudiada en el contexto de las vanguardias locales, aquella que debería establecer cuáles son las repercusiones del modernismo anglosajón en la literatura argentina que tiene en el *Adán Buenosayres* (1948) su principal intervención pero que llega hasta otras narrativas contemporáneas. El debate vanguardista de posguerra afectado por el desvío que la revolución rusa lleva a cabo durante el stalinismo produce altercados en el centro mismo de los artistas suscriptos al compromiso social. La falsa oposición que nuclea a los grupos de Florida y Boedo esconde un debate mucho más profundo que involucra a la industria editorial y a los medios periodísticos fundadores de un mercado que se expande hacia las clases populares. Como señala Sarlo, la vanguardia argentina rechaza la lógica de la literatura como mercancía pero reconoce la necesidad de modelar al incipiente público lector. Por esta razón, las vanguardias se abocan a crear canales alternativos para ampliar la difusión de obras pero también se disputan la orientación de la lectura en términos de educar el gusto de las masas. Por un lado, *Martín Fierro* cuestiona el gusto “filiteo” de la literatura popular; por otro, los escritores procedentes de un amplio sector de la inmigración que defienden la profesionalización del escritor encuentran en la nueva masa de lectores un público dispuesto a identificarse con la movilización social y política surgida a partir de 1917.

Así se instala la misma lucha ideológica que entablaron las vanguardias europeas en la división que consolidó al realismo social como rector de la institución oficial de la revolución en Rusia frente a la defensa de las estéticas más

experimentales nucleadas en torno al modernismo. Quizá por el hecho singular de ser una revolución que triunfa pero que también es traicionada, las normas del realismo social fueron claramente expuestas mientras que aquello que une a James Joyce, Franz Kafka, Samuel Beckett o Virginia Woolf sigue horadando la homogeneidad de una vanguardia que apuesta por la innovación frente a la crisis representativa del lenguaje. Esta confrontación ha sido ampliamente estudiada (Adorno; Huyssen; Jameso). En Argentina, sin embargo, el peso del pensamiento liberal que apostó por lo europeo se reinstaló en el siglo XX en una continuidad que consolidó la tradición del vacío y habilitó la perspectiva exterior del cosmopolitismo¹. La versión triunfante, creada y sostenida narrativamente por Jorge Luis Borges, consolidó el estudio crítico de esa vanguardia moderada en detrimento de los movimientos estéticos que pensaban el arte dentro de la revolución política, es decir, como parte de la militancia social que albergaba a una gran proporción de la inmigración europea y en particular al partido comunista que nucleó a los grandes artistas de esa vanguardia “comprometida”. Sin embargo, dentro de esta misma ala hubo intervenciones que silenciaron estéticas disidentes propensas a tener otro acercamiento al lenguaje. La vanguardia ¿puede ser marginal? ¿Cómo interviene la vanguardia antes de ser vanguardia? ¿De qué manera se abre camino entre sus mismas líneas para disputar el lugar de autoridad?

Estos interrogantes atravesaron a Fina Warschaver, una mujer que se destacó como escritora y compositora de música clásica en la época en que las vanguardias alcanzan un segundo periodo de posguerra y, en Argentina, las reglas del arte y del mercado cultural se reorganizan en función de la emergencia y consolidación del peronismo. En esa coyuntura Warschaver ocupa el espacio de las minorías: es hija de inmigrantes rumanos procedentes de Tartabur, en ese entonces un pueblo perteneciente a Rusia, viene de una tradición judía que escapa de los pogroms de Europa y milita dentro del Partido Comunista que, si bien tiene una amplia trayectoria construida y afianzada desde inicios del siglo XX, poco a poco va a ir perdiendo fuerza ante los cambios mundiales producidos por los levantamientos europeos. El dilema que atraviesa al artista comprometido, aquel que le reclama el accionar político siempre en tensión con lo estético, cobra en ella una dimensión mayor porque es la esposa de uno de sus destacados dirigentes, Ernesto Giudici, pero además, como mujer, cuestiona las normas naturalizadas por el sistema patriarcal, es decir, lo femenino limitado al espacio doméstico y al rol reproductivo de la mujer instalando dentro de las banderas

1 Ricardo Piglia afirma que la literatura argentina elabora su propia identidad a partir de una mirada estrábica que extiende su régimen óptico hasta Europa (*Antología Personal* 147). El ensayo capital de Borges, “El escritor argentino y la tradición” (1951) habilita el uso irreverente de la tradición europea pero no se aboca solo a la vanguardia por él representada sino que va desde Sarmiento hasta Roberto Arlt pasando por Macedonio Fernández quienes desde las malas traducciones, la cita falsa o la memoria extranjera construyen lo nacional desde lo universal.

del partido la instancia de la opresión de género². Ese lugar de minoridad señala una serie de limitaciones pero es también una marca que hace visible otros mecanismos de exclusión mucho más esquivos. Surcada por los límites del género, de la religión y de la política, Warschaver debe además defender su lugar dentro de las vanguardias que, al concentrar fuerzas distintas que se homogeneizan para sostener su programa revolucionario, ocultan los mecanismos de control sobre el otro y las estrategias que silencian el desacuerdo. Se puede ser marginal dentro de las vanguardias porque como en toda guerra hay un otro, un espía o un traidor. La primera novela de Warschaver, *El retorno de la primavera* (1945) fue elogiada por los representantes del partido porque se podía incluir dentro de una vanguardia que reconocía al realismo social como la estética mejor capacitada para reflejar la ideología de la revolución política. Pero *La casa Modesa* (1949), una novela experimental en la que la autora propone otras formas de representación, es condenada al silencio. Un tribunal constituido por las autoridades artísticas del partido decide que vanguardia debe ser sinónimo de realismo social, que lo experimental no puede ser entendido por las masas, y que la obra no cumple con los requisitos de mimesis exigidos para transmitir la épica revolucionaria³. Así lo manifiesta Álvaro Yunque en una reseña poco elogiosa de la novela:

Quisiéramos ver que hubiese insistido en la parte positiva, no negativa de los que sufren el choque de la lucha. Quisiéramos ver en sus cuentos más héroes y menos víctimas [...] Esos héroes los hemos conocidos todos, aquí, en Buenos Aires. Nuestra literatura debe apropiárselos como documentos y proyectarlos como arte. (“Apéndice” *CM* 125)

Esta afirmación es sin duda un reproche a la manera de presentar la problemática social planteada desde una mirada que no respeta las normas de esa vanguardia atrapada en la mimesis. La misma Fina Warschaver, años después, expresará su desacuerdo.

Mi obsesión es documentar las vivencias, las dudas, las contradicciones, de ese ser que no es lineal como se lo presenta en la literatura de propaganda: el revolucionario [...] yo me lancé enseguida hacia otro rumbo, ya en *La casa Modesa*. Convertir la

2 Desde el siglo XX, la noción de patriarcado sirve para identificar las relaciones de poder en torno a la naturalización de las diferencias genéricas. Las primeras obras de Warschaver son contemporáneas a las ideas esgrimidas por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), quien a partir de la concepción de su “devenir mujer” pone en evidencia la construcción de la identidad de género. En este sentido, será importante el cuestionamiento de las normas culturales que colocan a la mujer en una situación de subordinación con respecto al hombre y que, a partir de la década del 60 y del Movimiento de liberación de la mujer adquiere un sentido político. Ver: Kate Millet 1995.

3 En el apéndice de *La Casa Modesa*, preparado por Alberto Giudice, se encuentra la carta que le envía Gerardo Pisarello en la que narra la reunión que hizo el Partido para evaluar la novela. A través de su amigo, años después, se entera Warschaver de esa discusión a la que no fue invitada. Fina Warschaver, *La casa Modesa*. “Apéndice” (159). De aquí en adelante *CM*.

teoría marxista misma en tema artístico. En aquel caso fue la alienación del militante. ¿Cómo no iba a escandalizar a algunos puritanos metidos en pontificar sobre el realismo? ¿Qué es lo real? ¿Solo lo que está fuera de nosotros o lo que está adentro? Esa es la cuestión. (“Apéndice” *CM* 138-139)

Con esta apreciación, Warschaver no se despega de la responsabilidad de representar el compromiso ideológico, sino que critica la forma narrativa de esa representación. De esta manera, se desvía hacia una vanguardia más innovadora que involucrando lo psicológico construye otra forma de lo real. Este tipo de escritura recalca en la materialidad de la palabra y en el ritmo del fluir de la consciencia dejando en claro que el tiempo interior, la lógica perceptiva del pensamiento, se entiende mejor a partir de las estrategias narrativas que los escritores modernistas crearon y ejecutaron al transformar la novela moderna. Estas estrategias ponen de manifiesto un nuevo acercamiento a la realidad que la muestra fragmentaria e incompleta, incapaz de representar el todo sin el esfuerzo de una consciencia que le dé sentido.

En otra nota sobre *La casa Modesa*, Warschaver explica el porqué de su impacto estructural: “Se trata de la alienación del hombre como tema central mediante el empleo, en lo formal, de formas surrealistas y subjetivistas” (*CM* 124). Este segundo adjetivo habilita la filiación con el modernismo europeo: el intento de incorporar una realidad interior que se aloja en lo minúsculo de las cosas cotidianas reflejando esos momentos del ser que Virginia Woolf reconoce como destellos en los que la percepción se vuelve sobre sí misma para comprenderse como sujeto⁴. Lo que hace Warschaver con su narradora es justamente detenerse en los detalles de percepción que la elevan por encima de las prácticas cotidianas revelándole no sólo el sentido de lo real sino también su verdadera concreción en la expresión, es decir, en el lenguaje. Ese lugar interior construido desde la percepción modifica su escritura y afianza la lógica de lo real impulsada por la vanguardia modernista que reconoce, por un lado, la importancia de lo trivial y, por otro, la esencia del sujeto en la parcialidad de un todo esquivo, lo que le permite iluminar zonas hasta entonces ignoradas por la problemática social como, por ejemplo, el lugar de la mujer dentro y fuera de la esfera doméstica o la exploración de una intimidad que angustia más allá de la opresión de la lucha de clases.

Esta temática ligada a una política de género y el interés por ampliar las técnicas narrativas la coloca en un territorio que encuentra mayor afinidad con la estética abierta y ecléctica de la revista *Sur*⁵. Si bien Warschaver desestima la po-

4 Federico Sabatini explica esa conjunción como “la ambivalencia constante entre lo que de verdad existe y lo que solo existe porque lo experimentamos y lo percibimos [...] Para escribir uno debe combinar la percepción y la recreación de lo que se ha percibido” (21).

5 Los estudios de género han abordado recientemente la relación entre el feminismo y las vanguardias. Debido a la incidencia central de Victoria Ocampo en el campo intelectual de la época se ha estudiado en ella la perspectiva feminista que defiende los derechos civiles de la mujer (En 1936, Ocampo funda la Unión argentina de mujeres). Warschaver se ubica en el feminismo anarquista de Salvadora Medina Onrubia que inscribe la problemática del género dentro de las diferencias

sibilidad de incluir sus producciones en un medio ideológicamente opositor, no rechaza los beneficios de acceder a su amplio catálogo de la cultura occidental⁶. Como elección, colabora en la revista *Claridad* fundada por Antonio Zamora, órgano editorial en el que publican los escritores de Boedo, pero reconoce un punto en común que vincula ambos proyectos en la difusión de autores europeos. Aunque enfrentados en la política, estos dos espacios tienen como objetivo construir una identidad nacional que se apropie de la tradición occidental a partir de una discusión profunda sobre el lugar del arte. Por otros canales, Warschaver explora una vanguardia ajena al realismo social encausada por lecturas que no necesariamente procedían del mismo núcleo ideológico⁷.

La casa de las dos vanguardias

Sea por la representación poco heroica del revolucionario o por la introducción de una mirada psicológica, lo cierto es que la forma narrativa quiebra la mimesis del realismo desvirtuando el sentido unívoco de lo referencial y buscando en lo fragmentario la verdadera comprensión de lo real. Esta innovación que implanta en *Casa Modesa* procede de las premisas nucleadas en torno al surrealismo y al modernismo. De la vertiente surrealista ya consolidada en la década del 50 dentro del campo cultural de la vanguardia moderada, toma la exploración del inconsciente entendida como ampliación del significante. Antes que en la escritura, aparece en el desplazamiento temporal y espacial que vincula dos historias distintas: el presente de la militancia política y un pasado que se desplaza hacia la Antigüedad del Imperio romano. A partir de esa conjunción, la persecución de los cristianos primitivos y la de los militantes de izquierda que asumen las consecuencias de la lucha armada, la novela expone las dudas internas que socaban el dogma de la revolución. Buenos Aires es el escenario de las luchas clandestinas, un espacio signado por la violencia en donde un ama de casa, que además es madre y escritora, se arriesga en pos de una transformación social. Mientras, en Roma, los cristianos se organizan en asambleas para impulsar una herejía contra el paganismo pero también contra la opresión del Imperio. La sincronía se da también en esa misma opresión similar a la que sufren los excluidos en el siglo XX porque en las filas cristianas están los extranjeros y esclavos, los que llegan de Oriente y hablan otras lenguas, y los patricios conversos como

de clase. Véase la carta que le escribe a Héctor Botana con motivo de su muerte. <https://www.finawarschaver.com/obras-de.php?link=diario>

- 6 Para marcar la incidencia que el modernismo tuvo en la obra de Warschaver es importante destacar que Santiago Rueda publica el *Ulises* en la famosa traducción de Salas Subirat en 1945 y Victoria Ocampo le encarga la traducción de *Orlando* a Borges en 1937.
- 7 Warschaver realiza traducciones para los medios afines, por ejemplo, la del escritor haitiano Jaques Roumain. Pero, al mismo tiempo, escribe notas sobre Borges en las que muestra que la ideología no determina su lectura sino que, por el contrario, es capaz de hacer un análisis estético que involucra sus propias ideas acerca de la representación y la escritura.

Flavia que rechazando a los de su clase se integra a la nueva fe. En el presente la mujer también es blanca y de clase media, escribe notas mal pagas pero además recibe el agobio del trabajo doméstico, el lugar invisible de la explotación que se suma a la lucha por la reivindicación de los derechos laborales frente al rigor del capital económico⁸.

En las dos historias, la casa es el lugar de la mujer, un espacio contradictorio que muta y se desdobra, que se deja invadir por el afuera pero que a la vez se alimenta de sus propios límites. La casa de Flavia refleja el peso de la tradición patricia, son los resabios de una identidad construida sobre el avasallamiento de los sectores vulnerables que la revolución cristiana ha visibilizado.

No estoy acostumbrada, no puedo adaptarme a esta forma de existencia en que lo definitivo es sólo el hecho presente. Los cimientos de esta casa me sostuvieron siempre; esta casa construida por mi abuelo, regalo de mi padre, ha sido mi punto de apoyo. No sé vagar nómada por los caminos. Admiro a los hermanos que han hecho de la comunidad su propia casa, pero yo no puedo adaptarme a ello. ¿Y cómo podremos llevar nuestra vida cotidiana; educar a los niños, vivir, en una palabra, bajo la persecución. (Warschaver *CM* 93)

El dilema de la militancia que sacrifica lo individual por lo colectivo se suma a la preocupación por la familia, ámbito en que lo femenino concentra su fuerza de trabajo. Esa imposición del género también es la que registra la mujer de la otra casa pero, en su caso, lo que reclama es su derecho al trabajo intelectual. En la historia del presente, aparecen las formas de opresión típicas del capitalismo tardío que no solo incorpora en sus fábricas la fuerza de trabajo femenino, sino que consolida la lógica de la diferencia sexual imponiéndole además la doble jornada laboral. Aquí, el conflicto político que involucra la revolución se mezcla con el problema del género que está planteado en términos de la labor profesional. Hay un acuerdo sobre la igualdad de la mujer en el entorno de la causa (igualdad relativa porque se sostiene en el dogma del “hombre nuevo” de la Revolución que sigue sometiendo a la mujer en la abstracción de lo masculino) pero que no se replica en la valorización del trabajo intelectual que la narradora realiza bajo presión, cuando logra quitarle el cuerpo al cuidado de los hijos o de la casa.

No puedo dejar de hacer lo imprescindible: vestirme, comer, arreglar la casa, atender a los chicos, ¡Pensar que hay días en que estoy de ánimo para ordenarlo todo, en que

8 La denuncia sobre la opresión de género está presente en el fragmento “Suicidio por un piso encerado” en el que la narradora defiende su trabajo artístico de las imposiciones surgidas por reducir lo femenino al espacio doméstico. “¿Sabe usted lo que es sentir naufragar el propio yo en medio de un trabajo absurdo, en medio de una condena a trabajos forzados que uno mismo se ha impuesto o por lo menos ha admitido, entre cacerolas y cacharros grasientos?” (66) La metáfora del piso encerado duplica el accionar político del género porque como mujer defiende su derecho a ocupar un puesto (en la escritura) al mismo tiempo que se suma al accionar revolucionario de una militante.

siento apego por las tareas domésticas, en que le encuentro gusto hasta el encerado de pisos! En que hago mil cosas y proyecto con optimismo otras mil sin preguntarme “para qué”. (57)

Lo doméstico se expone ya no como ambiente sino como centro de un territorio que impide la escritura y que cuestiona las prácticas autoasumidas en torno a la maternidad, a la heterosexualidad normativa y a la distribución del espacio público atribuido solo al hombre. Género y escritura se alinean para establecer que lo personal es político en el sentido de una política que no olvida la revolución sino que la diversifica al hacer imperativa la necesidad de incluir las diferencias sexuales, de raza, de religión o de culturas más allá de las diferencias de clases⁹.

A pesar de que las mujeres han accedido al espacio público de la escritura, no solo como autoras sino como periodistas, la diferencia sexual todavía es una fuerte limitación¹⁰. El reclamo que la mujer le hace a su editor por no tener una respuesta ante la nota que pretende publicar da cuenta no solo de la distancia que hay entre los que saben hacerse de un puesto, sino también de la subordinación de la mujer.

Trabajo, encero pisos y, para pagarme los estudios, escribo artículos, ese que le he llevado y otros. Mi mente marcha a todo vapor pero ni esto me está permitido, ni para ello tengo libertad. Mi mente se paraliza horas enteras mientras relato a mi enfermito largos cuentos infantiles. Por lo menos, el encerado de pisos no me impide pensar aunque después esté demasiado cansada para realizar algo. (68)

La angustia procede de la alienación, de la distancia que la mujer experimenta al “desconocer” las tareas cotidianas que le fueron asignadas a instancias de la diferencia de género. El proceso de subjetivación de lo femenino se inicia al desnaturalizar estas prácticas normativas, hecho que en la narración se superpone al reconocimiento de una nueva forma de escritura que la narradora adopta. En este sentido, el espacio doméstico se transforma y lo cotidiano adquiere otro valor. Mediante un extrañamiento de lo familiar, la alienación se resignifica como forma de una expresión estética¹¹.

9 En los relatos de *El hilo grabado* (1961), Warschaver amplía la mirada de género al plantear la necesidad de que las mujeres se piensen a sí mismas fuera de los roles asignados. No es tanto la denuncia política a la sociedad patriarcal sino la autorepresentación asumida como subordinación lo que impide que el feminismo se constituya como sujeto desligado del planteo binario de la sociedad patriarcal. Ver: Ducaroff p.37

10 Este reclamo de igualdad en la profesionalización de la escritura es denunciado por otras mujeres que intervienen en el campo intelectual de la época principalmente habitado por la impronta masculina. Un ejemplo, es “¿Cómo sufrimos los periodistas” en la columna “Macaneos” que Sara Gallardo publica en *Confirmado*.

11 Más adelante se analizará cómo Warschaver realiza esa apropiación para transformar lo doméstico en escritura.

Esa misma alienación es la que provoca el surrealismo invadiendo la estructura de la novela ya que la casa se torna permeable a la influencia del afuera. Siguiendo la lógica de las dos historias paralelas, la casa es un pasaje en el que espacios y tiempos se fusionan para llegar a una síntesis final: “La casa Modesa no existe. Es real como mis sueños” (CM 117), expresión que resume el concepto ficcional de una casa multiplicada como refugio de los perseguidos, un lugar de protección siempre en peligro de ser vulnerado, un espacio que se desplaza todo el tiempo para preservarse.

En su primera aparición, la casa Modesa se encuentra enmarcada en el relato de una persecución que aglutina teléfonos pinchados, allanamientos, huidas y estrategias para sobrevivir en el anonimato de la multitud. La escritura se desarrolla en coordenadas espaciales, dejar una casa, la protección del refugio, para salir a un afuera incierto y peligroso.

“Otra vez lo mismo”... Aunque el teléfono esté al lado mío, tengo que salir a otra parte; salir, salir tomando todas las precauciones; todo un proceso meticuloso, toda una escuela, toda una tensión, una penosa tensión. Se está tan bien adentro. Comúnmente, salir no es nada. Un acto rutinario. Pero la idea de salir ahora, bajo la persecución no es lo mismo. Puede ser que estén afuera. Si no, buscaré algún negocio, cuidaré que nadie esté cerca y entonces, hablaré. (CM 52)

Sin embargo, los muros que limitan y por ello fortalecen una casa son, en *La casa Modesa*, menos una construcción sólida que el espacio siempre cambiante de la ficción. Allí, en el afuera donde se describe “la violencia que se desencadena” (54), la mujer construye la primera imagen de otra casa “¿Qué es la casa Modesa? pienso. ¿Es el título de una película, o de una novela?” (54). Desde esta imagen se funda una nueva territorialidad para esa casa suspendida que ahora se continúa en la calle; la transformación de ese espacio seguro y familiar en algo desconocido que regresa para emerger desde lo siniestro. Porque esa casa se transforma en la “ciudad de la juventud alemana” (52), una plaza implantada sobre un colmenar que exuda sordidez y miedo, una plaza que ya había sido anticipada en la huida: “Salgo. No sabía que la casa daba a una plaza tan grande. Por lo visto, es la primera vez que estoy en este lugar. Es una plaza como todas y sin embargo, tiene algo de siniestro” (52). Esta casa del afuera vuelve a cambiar en otra dislocación temporal, un punto de inflexión, a partir del cual la novela se desdobra y las casas se multiplican. Más adelante, la casa Modesa es otra de las casas patricias que arrasan los centuriones romanos en el incendio del Trastevere y, en el presente, se repite en el grito final de un detenido que alcanza a avisarle a sus compañeros que la casa Modesa fue allanada, una vez más.

La posibilidad de que la casa sea un territorio mutable establece la conciencia del desplazamiento. En términos de la construcción de una subjetividad femenina, anticipa las tecnologías del género que contemplan espacios de resistencia desde los cuales se construyen y se revisan permanentemente las normativas del

género. A la vez, la casa llega a ser el lugar de la ficción porque Warschaver recurre a lo doméstico para descubrir en ese mismo espacio que condiciona a la mujer, el espacio de la escritura.

La forma de lo real

La imposición de género empieza a denunciarse desde una mirada feminista en textos como los de Virginia Woolf quien en *Un cuarto propio* (1929) enfatiza la necesidad de independencia económica para poder conquistar el espacio público¹². Pero lo importante es cómo se traducen esos mismos ámbitos al apropiarse de un espacio de restricciones que se resignifica como parte de la creación estética y de la denuncia política. ¿Es posible que la casa, lo femenino atrapado en los límites interiores, sea parte de una realidad digna de ser contada? Warschaver lo demuestra al transformar el espacio doméstico en material narrativo otorgándole otro sentido a la representación. Al cuestionar la capacidad referencial del lenguaje, se acerca al sentido fragmentario de lo real propio de la escritura moderna. El realismo mimético no sólo es amenazado por la impropiedad visual y lúdica del surrealismo (Foster *Belleza compulsiva*) sino que se transforma a partir de la mirada subjetiva que el modernismo legitima como parte de la percepción activa que construye lo real. Este otro lado de la vanguardia es lo que, en el contexto de publicación de la novela, molestó a los críticos editoriales del partido. La innovación formal que va enhebrando relatos cortos unidos por pequeños indicios a la trama central de los perseguidos cuestiona la realidad y su representación, introduciendo el elemento subjetivo y los conflictos internos que exceden la opresión de la lucha de clases. En esas historias predominan rasgos de escritura que recalcan en la singularidad del lenguaje y producen una narrativa ligada a un realismo interno que en las reseñas ha sido descrito como psicológico.

Porque su fuerte —el psicoanálisis— es un arma de dos filos. Para frecuentar los 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. De lo contrario, se mete uno en un atolladero. No es que se viaje a tientas, pero se viaja con escaso provecho. No siempre la pintura que uno hace de su intimidad corresponde al original (*CM* 125)¹³.

Más allá de su comentario sexista, esta cita expresa que lo subjetivo de la percepción —ese tiempo interior instalado en la consciencia— conspira contra los intereses de un realismo que todavía aspira a la verdad, a la contundencia de reproducir algo único y absoluto. Por el contrario, este otro realismo que Virginia Woolf aloja en la interacción de la vida cotidiana con el *fluir* de la consciencia es el único capaz de traducir la multiplicidad de impresiones que conforman lo real.

12 Borges traduce este ensayo para *Sur* en 1936.

13 Carta de Elías Castelnuovo, Mayo 18, 1949.

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 *La narrativa moderna* 40)

La costumbre que señala a la literatura como espejo de la realidad, la norma mimética que prefiere el realismo sin contaminaciones formales es la estructura narrativa que ordena el campo del compromiso social. La novela experimental de Warschaver desoye estos lineamientos pero solo para extender el compromiso político más allá de sus límites estéticos. El psicologismo que Castelnuovo desautoriza por demasiado sentimental se traduce en una forma nueva que imita la narrativa del pensamiento, el fluir de la conciencia surgido o inspirado más en la innovación narrativa de Woolf que en los rebuscados neologismos de Joyce¹⁴. La apuesta por lo introspectivo no es solo poner en escena una emoción más real, sino que es la manera en la que percepción y expresión se juntan para crear lo real. Warschaver lo asume como una intención consciente.

También creo que, puesto que allí, en lo interior, se forman las ideas, las palabras, todo, y no solo los sentimientos, ese tiempo interior debe ser imagen y semejanza real del universo. Medir ese tiempo nos llevaría a lo absoluto. Es decir, que el “espacio cerebral” del que hablo sería imagen del espacio sideral. (“Apéndice” *CM* 137-138)

Warschaver retoma lo que Woolf propone en defensa de la dinámica interior del pensamiento en el que las cosas cobran presencia porque hay un sujeto que las percibe. Allí, en la soledad de la consciencia, en lo invisible del pensamiento, se consume la alquimia que le da forma a lo percibido completando el sentido de lo real.

Tomemos nota de los átomos a medida que caen sobre la mente en el orden en el que caen, tracemos el patrón, por inconexo e incoherente que sea en apariencia, que cada escena o incidente deja grabado en la conciencia. No demos por sentado que la vida existe de un modo más pleno en lo que comúnmente se cree grande que en lo que comúnmente se cree pequeño¹⁵. (*La narrativa moderna* 40)

14 En las primeras notas que Borges escribe sobre Joyce resalta la escasa eficacia de su destreza verbal y la inmensidad de una escritura que quiere abarcarlo todo. Sin embargo, reconoce la influencia que tienen más las ideas que el estilo de Joyce en algunos de sus relatos como “Funes el memorioso” o “El Aleph”.

15 El apoyo de Virginia Woolf hacia Joyce procede de su apuesta por ubicar lo real en la consciencia, por resistirse al materialismo de los objetos y sujetarse a lo que ella llama las honduras de la mente. Sin embargo, no es tan propensa a incluir dentro de esa amplitud la indecencia o la vulgaridad a la que Joyce también se anima. De todas maneras, lo importante es que el interés de la narrativa moderna ya no está en el materialismo de los objetos sino en la capacidad de la

Lo pequeño, que en la afirmación de Woolf alude a la implementación del monólogo interior que se deja atravesar por las cosas nimias o triviales, se despliega también en la narración de Warschaver. La mujer que enfrenta el día a día del hogar repasa cada una de las tareas en las que se ve envuelta por las imposiciones del género, pero encuentra en ese mismo territorio de lo cotidiano una matriz que le servirá luego en su escritura. Lo trivial se transforma en material narrativo y, al mismo tiempo, en soporte para la denuncia. De esta manera Warschaver no renuncia al compromiso sino que lo duplica porque con las estrategias del modernismo registra la acción política en el plano de la revolución (lo grande representado desde lo pequeño) y la opresión de género al poner en escena de escritura las reflexiones de un ama de casa que interviene en lo real al pensarse como sujeto.

La alienación de la lengua

La casa Modesa es también parte de la vanguardia que desde el futurismo ruso había planteado la renovación del lenguaje poético partiendo de una búsqueda que destruía la confianza en el mimetismo y proponía, por el contrario, un lenguaje abierto a las posibilidades del sentido. La obra de arte se transforma en un elemento de lo social no porque esté al servicio de la exposición realista sino porque extrema sus recursos narrativos para desautomatizar la percepción. De esta manera, la literatura logra mostrar lo que antes estaba oculto, el arte es un medio que provoca la toma de consciencia, exhibe los mecanismos que transforman la realidad y amplía las capacidades perceptivas del sujeto para que éste pueda salir de la alienación. Mediante el extrañamiento, la aplicación de estrategias que oscurecen la forma según el argumento del formalismo ruso, el arte recobra su poder de creación, pero también denuncia la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de lo real. En este sentido, no apela al reconocimiento de una verdad sino a su cuestionamiento. En *La casa Modesa*, el extrañamiento se manifiesta en la apreciación de la materialidad del lenguaje que la protagonista descubre en su andar cotidiano. La narradora, atrapada en la opresión de las tareas domésticas, se refugia en el accionar de las palabras y juega con la textura del sonido. Una reflexión que parte de la música y se extiende a la escritura:

La mayor parte de la música contiene este ¡Prim! Saltito... He aquí un concepto interesante: “El ¡prim! de la música”. “Freilej”. No sé por qué me viene a la mente esta palabra, una de las pocas que conozco en idish. Música “freilej”, con saltito... “Freilej”, se me ocurre una palabra pequeña, ridícula, alegría a saltitos. Sí los judíos son grandes en el dolor, pero con alegría “freilej”. (CM 83)

mente: “Es muy probable que para los modernos “aquello”, el punto de interés, se encuentre en las partes oscuras de la psicología” (Woolf *La narrativa moderna* 42). La acusación de psicologismo usada para desmerecer *La casa Modesa* es en realidad el punto de partida de la innovación modernista.

Esa revelación sonora genera un salto hacia el significante que enseguida debe ser registrado. Por eso la mujer busca un lápiz para anotar la idea, algo que después convertirá en relato mediante un juego metadiscursivo que le da continuidad en el total de la trama.

El tema de la percepción que va del objeto al sujeto requiere de una segunda instancia en que la consciencia interviene para darle una expresión. Ese esfuerzo de poner en palabras lo visto habla del trabajo intelectual, de la acción del artista que, en el caso de la mujer, se encuentra limitada por las tareas domésticas y por las presiones que impone la militancia. La dialéctica entre los actos automáticos de la rutina diaria, la limpieza, el encerado de los pisos, el cuidado de los hijos, frente a lo que exige la desarticulación del hábito, el cuestionamiento de lo natural, el extrañamiento, capaz de maximizar la percepción hasta volverla nueva, impiden la escritura. Esto sucede en la tensión entre acción y pasividad que enmarca la narración –núcleo de la urgencia que también asalta al arte dentro de la militancia– pero también en la reflexión sobre la lengua de la escritura; una lengua que vuelve a pensarse desde la marginalidad del migrante. Se trata más bien de experimentar con las posibilidades del lenguaje sabiendo que la lengua no garantiza la identidad, sino que la construye a partir de elementos que no le son propios. Por esa razón, lo extraño también se adosa a una lengua adquirida que hay que aprender a usar y que incita a la acción.

El que habla una lengua extranjera tiene consciencia de lo que está haciendo, de un esfuerzo; el que habla la suya propia lo hace mecánicamente, conscientemente, por hábito. Lo que voy a realizar es mi lengua extranjera; el tiempo fluye y resbala sobre mi cuerpo que es mi propia lengua. Y sin embargo, sé que no debo dejar escurrir el tiempo mientras ELLOS estén acechando. Voy a hablar en mi lengua extranjera. Voy a actuar [...] Entonces habré logrado lo esencial, habré detenido al sueño, mejor aún, lo habré tomado, lo habré destilado hasta convertirlo en obra: “Suicidio por un piso encerado”. (CM 63)

La lengua del cuerpo, que es la propia, convoca a esa otra lengua extranjera que es la de la acción y la del esfuerzo. La mujer logra conjurar las horas estériles de ama de casa en una obra que es tanto la diferencia marcada por la acción revolucionaria como la obra que el arte ofrece a la comunidad, una obra de ficción que convierte en relato las diatribas de la mujer del piso encerado.

A partir de aquí, la escritura también se desdobra en la lectura metadiscursiva. La mujer narra su acontecer cotidiano en el que aparece cifrada la obra. Una lucha constante por atrapar el momento de la escritura, la aparición del texto que está siempre por concretarse en acción pero que se interrumpe. Hay un título para algún relato, “Suicidio por un piso encerado” (63), que se vuelve argumento contra la explotación silenciosa de la mujer; alegato ante un editor que desoye o ignora la capacidad intelectual femenina. Hay frases que se anotan por su poder sugestivo, para usar en alguna ficción, pero además para reflejar la posición marginal de la mujer que no encuentra su voz: “La voz, mi voz, es como

una campana que se mueve llamando pero no tiene badajo. ¡Ja, ja! ¡Qué bueno! Linda frase para anotarla: ‘Mi voz. Campana sin badajo’” (CM 59). Y es donde aparece la reflexión sobre una escritura que abandona el territorio seguro de la mimesis para explorar “los matices de las cosas” (66).

El descubrimiento de la subjetividad dirige la mirada hacia la particularidad de lo cotidiano, busca restos de esa realidad total que el realismo había impuesto, para construir, con esos fragmentos, lo real. La mujer que narra sus angustias domésticas reconoce un esfuerzo mayor –consciente como el de la lengua extranjera– ligado al desafío de volcar en la escritura otro tipo de representación. En lo cotidiano, la mujer descubre el sentido de lo real y la forma en que debe ser plasmado, una materialidad que parte de lo trivial para convocar lo universal.

Había manejado esquemas fáciles, lo que forma parte de objetivos delimitados, proyectos para una carrera expectable. Entonces *descubrí los matices de las cosas*. Descubrí en el mundo el color, la luz, la sombra. Todo mi conocimiento anterior no me servía para esta nueva concepción. (CM 66, *énfasis mío*)¹⁶

Como señalamos anteriormente, la valoración de lo íntimo tiene que ver con el brillo de lo trivial que Woolf privilegia en su narrativa modernista. Un narrador introspectivo que se detiene en los matices de las cosas porque allí se concentra la clave de lo real, no por la meticulosidad escrupulosa del *Ulises* sino por ese vínculo que Woolf encuentra entre la expresión y el pensamiento. El monólogo interior busca reproducir lo minúsculo y lo múltiple de lo real que se recrea en el interior del sujeto. Las miradas de impresiones que la mente recibe en un día ordinario solo pueden ser expresadas en una escritura que copia la estructura del pensamiento, una gramática que para los modernistas es fragmentaria, caótica y arbitrariamente paradigmática. Woolf se concentró en los destellos de la vida elegante de Bloomsbury, Warschaver en los momentos del ser vislumbrados por una mujer trabajadora y militante que, a pesar de las limitaciones políticas y de género, se arriesga a crear una obra que persigue su forma al perseguir también lo real¹⁷.

16 Esta poética nueva habla de un desvío en su propia estética que se aleja del realismo referencial de *El retorno de la Primavera* para arriesgarse en una escritura que exige la transformación del lenguaje y de la representación. Los “esquemas fáciles”, los del realismo social y la carrera esperable dentro del partido, son poco a poco cuestionados ante el imperativo del cambio señalado por el modernismo.

17 La bibliografía crítica que se ocupa del género en la obra de Woolf se concentra en el cambio de sexo en *Orlando* y en su estética modernista. Sin embargo, la cuestión del feminismo diverso que incluye también diferencias de clase, raza o etnia, no aparece. En Warschaver se plantea este alegato por la reivindicación de los derechos de la mujer desde una consciencia de género que registra también la diferencia contextual de la clase obrera. Elsa Drucaroff destaca el ingreso de lo social claramente articulado en el relato surrealista “El fuego” donde la muerte de un niño sucede porque su madre se encuentra ausente trabajando en una fábrica.

Lo esencial de este nuevo fluir es el ritmo. La conjunción entre la percepción de lo cotidiano y la intimidad del pensamiento encuentra una expresión materializada en el lenguaje, en la búsqueda de un ritmo narrativo diferente al de la prosa ordinaria. Woolf lo define a través de una metáfora marina.

Esto de definir lo que es el ritmo es muy profundo y va más allá de las palabras. Una escena, una emoción, produce una ola en la mente, mucho antes que las palabras aparezcan para interpretarla; y al escribirlas uno puede retomar todo eso y trabajarlo y, entonces cuando la ola rompe y se asienta en la mente, hace que las palabras empiencen a encajar. (*The Letters* 34)

Ese ritmo que genera la narración no surge de la expresión –de encontrar la palabra adecuada– sino que se inicia en la percepción de las cosas, recalca en el pensamiento y, de ahí se traduce, en algún tipo de representación que, como una partitura musical, moviliza la escritura. En el caso de Warschaver ese ritmo es el de las fábricas y el del trabajo.

Todo proviene de una bomba de agua... La bomba de agua después del accidente, fue la segunda revelación que debía urgirme a algo definitivo... Funcionaba el motor de la bomba de agua. Ese ritmo era un ritmo absorbente, como el de la marcha de un tren, era el ritmo de la máquina, era el ritmo del trabajo. Descubrí 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 y el ritmo del mundo... (*CM* 66-67)

Ambas escrituras exploran una nueva sensibilidad que trasciende las barreras de la referencia y se posa en los objetos, en la mirada subjetiva, en el espacio interior de lo doméstico que se convierte en cifra del universo. Según Woolf, “Busco un tipo diferente de belleza, intento lograr una simetría a través de infinitas discordancias mostrando todas las huellas del paso de la mente en el mundo, para alcanzar al final una especie de totalidad hecha de fragmentos temblorosos. Para mí es un proceso natural, el vuelo de la mente” (*The Letters* 17)

En Warschaver, el descubrimiento de ese interior en el que se registran los matices de las cosas es también una revelación que se relaciona con la capacidad de que lo minúsculo contenga la totalidad. Una filosofía que ella descubre en la concepción orientalista de Borges en la que la parte contiene al todo; en que “una brizna de paja puede abarcar el mundo” (*CM* 22). Warschaver traslada esta apreciación estética al ámbito político al criticar la visión histórica totalitaria del partido en detrimento de lo individual, de los hechos que considera banales.

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. (22)

El átomo de la percepción registra la matriz que lo contiene y es solo en esa dinámica que los une en la que se puede hallar la conjunción de lo real. En el orden de la escritura, abrir el lenguaje a la fragmentación de la consciencia; en lo político, proceder desde la observación para comprender el espíritu de la historia. La dialéctica entre lo universal y lo particular, entre el hecho y su expresión, exhibe la misma duda que asalta a Flavia al participar de la revolución de los cristianos primitivos.

Para mí la persecución es lo principal. Miro los hechos como una obra de arte. Por eso adopté esta fe; quería hacer de mi vida un arte y eso no puede conseguirse sin acontecimientos imprevistos, sin luchas, sin darse un espectáculo. Pero el fin, en sí mismo, no me preocupa, Quiero saber de cada hermano por qué está aquí y no para qué. No estoy en la acción del movimiento, sino en las intenciones de los individuos. (CM 94)

Menos cercana a la poética oriental que Borges conoce y practica a la perfección sino más bien buscando los fragmentos temblorosos de Virginia Woolf, Warschaver logra articular lo epidérmico en la causa mostrando la experiencia íntima de la opresión en varias facetas: es la opresión de la mujer que por primera vez denuncia la invisibilidad de su trabajo hogareño pero además la exclusión o marginalidad a la que es sometida dentro del ámbito artístico, es la tensión entre el arte y la vida, atravesada por las exigencias socioculturales y políticas que recaen sobre la mujer, y es, finalmente, la lucha dentro de la revolución como parte de una rebelión permanente que no se conforma con aceptar el dogma sino que, como en el arte, lo resiste.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor *Teoría estética*. Madrid, Akal, 2004.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires, Las cuarenta, 2009.
- Drucaroff, Elsa. "Presentación". *El hilo grabado*, Villa María, Eduvim, 2014.
- Foster, Hall. *El retorno de la real. La vanguardia a finales de siglo*. Buenos Aires, Akal, 2001.
- Foster, Hall. *Belleza compulsiva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- Gallardo, Sara. *Macaneos. La columna de Confirmado 1967-1972*. Buenos Aires, Winograd, 2016.
- Huyssen, Andrea. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

- Jameson, Frederic. “Debate entre realismo y modernismo. Debate para concluir”. *Revista Youkali*, n.º 7, 2007, pp. 189-201, <http://www.youkali.net/Youkali7-7clasico-FredricJameson.pdf>
- Kohan, Martín. *La vanguardia permanente*. Buenos Aires, Paidós, 2021.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Madrid, Cátedra, 1995.
- Piglia, Ricardo. *Las tres vanguardias*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2007.
- Piglia, Ricardo. *Antología personal*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Sabatini, Federico. *Sobre la escritura de Virginia Woolf*. Barcelona, Alba, 2015.
- Sarlo, Beatriz. “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Ariel, 1997.
- Tabarovsky, Damián. *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires, Mar Dulce, 2018.
- Warschaver, Fina. *La casa Modesa*. Buenos Aires, Final Abierto, 2019.
- Warschaver, Fina. <http://finawarschaver.com/>
- Woolf, Virginia. “La narrativa moderna”. *El lector común*. Buenos Aires, turole-ro, ePub.
- Woolf, Virginia. “The letters of Virginia Woolf”. *Sobre la escritura de Virginia Woolf*. Barcelona, Alba, 2015, pp.31-153.