

*HOW TO NARRATIVE MILITANCE: FINA WARSCHAUER AND
THE HOUSE OF THE VANGUARDIA*

Carina González
Universidad Nacional de San Martín / CONICET,
Argentina
carinafg@yahoo.com

Gramma
vol. 35, núm. 73, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 julio 2024
Aprobación: 04 agosto 2024

Resumen: En la Argentina, el Partido Comunista fue expandiéndose desde principios del siglo XX siguiendo las directrices de Europa, pero se enfrentó a la coyuntura propia que le impuso el peronismo. El movimiento de masas llevó al peronismo al poder y, desde esa hegemonía, la nueva fuerza política ubicó al PC como una oposición que se vio limitada en su capacidad de reacción ante la violencia política que empezaba a considerarlo como una amenaza. En este marco, el PC se convierte en un «otro» —aún más peligroso por lo cercano e interno— que el poder vigila, persigue y encarcela. En este trabajo se examinará la violencia política ejercida durante el gobierno peronista en la novela *La Casa Modesa* (1949). A partir de la narrativa experimental propiciada por el modernismo, Fina Warschauer aborda la descripción del horror político al vincular las fuerzas revolucionarias a los cristianos primitivos, y la persecución política, al Imperio romano. Asumiendo que lo real se aloja en la mirada interior y que la acción vanguardista también ocupa el territorio de lo siniestro (Foster, 2008), se identificarán las estrategias narrativas que hacen posible la denuncia política al cuestionar no solo el orden establecido, sino también las políticas de representación que se adoptan estéticamente frente a la violencia.

Palabras clave: comunismo, revolución, represión, vanguardia, siniestro.

Abstract: In Argentina, the Communist Party emerged and expanded from the early 20th century following the European guidelines, but faced its own challenges when Peronism arises. The mass movement gave Peronism the force to be the official hegemony from where, took the power of the State. The new political space perceived the Communist Party as an opposition in the battle to lead the social revolution and began to consider it a threat. As a result of this perception, the Communist Party becomes an “other” -even more dangerous because of its closeness and its internality- that the power watches, pursues and imprisons. This essay examines the political violence exercised during the Peronist government in the novel *La Casa Modesa* (1949). From an experimental narrative framed into

modernism, Fina Warschaver describes the political horror by linking the revolutionary forces to primitive Christianity and the political persecution to the Roman Imperio. If reality resides in the inner gaze and the Avant-garde action also occupies the territory of the sinister (Foster, 2008), the narrative strategies that make political denunciation possible will be identified, questioning not only the established order but also the representation policies that are aesthetically adopted in the face of violence.

Keywords: *Communism, revolution, repression, Avant-garde, uncanny.*

INTRODUCCIÓN

El terror es una experiencia que atraviesa el cuerpo, pero, al mismo tiempo, es una experiencia atravesada por el límite del afuera; ya sea un otro que encarna el horror o esa parte maldita que es necesario expulsar del propio ser. Sin embargo, nada es más extremo que el terror de la violencia política; quizás por esa razón social, colectiva y corporizada, el siglo XX le adjuntó la propiedad de los -ismos, transformándolo en terrorismo de Estado^[2]. A partir de 1930, esa arista política se define como la represión que el Estado realiza sobre sus propios ciudadanos e inaugura una etapa de persecuciones, encarcelamientos y torturas, que desembocará en el horror extremo de las dictaduras militares. En esta primera instancia, lo que se hace visible es la violencia creciente del nazismo, el fascismo y el stalinismo, y es allí donde se ubica la narrativa de Fina Warschaver (1910-1989), una escritora de origen judío, ligada ideológicamente al socialismo y, desde 1935, afiliada al Partido Comunista. Doblemente implicada en los avatares de la revolución, Warschaver se sumerge en la problemática capital de las vanguardias, aquella que, al acercar el arte a la vida, intercede en la realidad para transformarla también políticamente. Esta impronta ilumina el acontecer revolucionario de las luchas obreras que, al calor de la Revolución rusa, prosperan y se expanden para conquistar el poder a fuerza de un cambio estructural que provoca distintas respuestas. La guerra civil española y, luego, el discurrir de la Segunda Guerra Mundial marcarán el desarrollo de este combate que se adaptará a las circunstancias particulares de cada nación. En la Argentina, el comunismo registra, en esa década, su momento de conformación, consolidación y mayor presencia política (Petra, 2017). Por su gran incidencia social es uno de los objetivos claros que el poder oficial tiende a controlar y reprimir. La propia escritora y su esposo, Ernesto Giudice, son detenidos en un cine en diciembre de 1944 y pasan varios meses en prisión. Esta persecución se repetirá con mayor rigor después del golpe de 1955.

Mientras el Estado cobra consciencia de los reclamos sociales como amenaza de su propio estatuto institucional, la problemática de la lucha armada accede al mundo de la representación. Desde la ficción, *La Casa Modesa* (1949) pone en escena las vicisitudes de la militancia política frente a la violencia de un gobierno que oculta sus mecanismos de represión bajo artificiosas instituciones y leyes creadas en democracia. Una de las primeras formas de controlar a las organizaciones obreras ligadas al anarquismo y al comunismo fue la Ley de residencia, que habilitaba la expulsión de los extranjeros que atentaran contra el orden público. En la década del veinte, la violencia política escaló en los desmanes de la Semana Trágica, donde el accionar de la Liga patriótica, una organización paraestatal, acometió «la caza de anarquistas, obreros y judíos para darles muerte o detenerlos ilegalmente y trasladarlos a las comisarías para aplicar las primeras torturas policiales del Estado» (Larraquy, 2013, p. 89). La violencia comandada desde el Estado desembocó en los primeros centros clandestinos de detención, en el sótano de la penitenciaría, donde Piri Lugones dirigía la Sección del orden público, después del golpe de Uriburu en 1930.

Los antecedentes de la violencia de Estado son muchos. Sin embargo, las ficciones que se animaron a contarlo se centralizan en el golpe de Estado de 1976 y no en los gobiernos democráticos. Por eso, lo que me interesa de este relato, anterior a las novelas sobre la dictadura, es la precocidad de su denuncia y la forma vanguardista con la que Fina Warschaver aborda la representación de la violencia política. Se trata de un terror ligado al Estado, pero también de un terror que se emparenta con la estética de lo siniestro. En efecto, oculta bajo la estética que el surrealismo hizo posible a partir de la gramática del inconsciente, la novela despliega una serie de imágenes que proyecta el horror de la violencia desplazada del realismo documentalista para proponer una realidad polifacética en la que caben muchos tipos de violencia y otro tipo de denuncias.

Me propongo examinar los elementos que, sostenidos en el estudio de Freud, sirven para articular lo siniestro como principio constructor del surrealismo (Foster, 2008), así como también la compleja articulación del terror dentro de los organismos sociales y culturales que construyen la subjetividad. Partiendo de esta doble articulación, examinaré cómo la denuncia política contra la represión y las torturas se desplaza hacia otros ámbitos que contemplan la opresión de género, la censura estética y la manifestación de un terror primordial que reconoce una pulsión destructiva capaz de incidir en el propio sujeto y en su entorno más íntimo.

LA CASA DE LA ESCRITURA

En principio, *La Casa Modesa* es una novela experimental que construye su trama a partir de la articulación de relatos breves. Estas primeras piezas adquieren sentido a través de la voz narrativa que relata, en primera persona, los peligros de la acción combativa militante, el temor por una «violencia que se desencadena» (, p. 54), la persecución política de los opositores y sus estrategias de sobrevivencia.

«Otra vez lo mismo... De nuevo lo mismo... Otra vez recomienza... De nuevo lo mismo...».

Repito estas palabras en una especie de estribillo mental. La persecución recomienza y todo vuelve a producirse de la misma forma. Siento lo mismo que antes, lo mismo que otras veces, *la misma inquietud e incertidumbre* del que debe ocultarse y rehuir siempre, en todo momento, *algo que lo acosa*. (Warschaver, 2019, p. 51; el destacado es mío)

Esta cita describe la angustia de una militante que se sabe vulnerable porque ha perdido su refugio, pero, sobre todo, porque ha reconocido, en la mecánica de la repetición, una condición ominosa que presagia lo siniestro. A partir de ese momento, la novela se desvía de la representación realista, y la escritura se desliza por un terreno onírico que permite establecer un paralelismo entre la lucha armada y la persecución de los primeros cristianos acosados por el Imperio romano. Podríamos estudiar los desplazamientos narrativos que trasladan la representación hacia el terreno del fantástico, la simultaneidad temporal, los elementos de pasaje entre un plano y otro, entre el siglo XX y el IV d. C., los indicios que funcionan como umbral, el incendio del Trastevere, de la biblioteca de Alejandría y de la posibilidad de incendiar todo a partir de un accidente doméstico, pero voy a concentrarme solo en uno de ellos: en «la Casa Modesa», porque esa casa allanada por los centuriones y asediada por el Ejército es también la casa de la ficción. Refugiados en un departamento secreto, esa casa perdida aparece como una incógnita capaz de adquirir múltiples significados. «Igual que en la Casa Modesa... ¿Qué es “La Casa Modesa”? pienso. “Es el título de una película o de una novela? ¿Qué? Y después agrega estas palabras más inexplicables aún: “Igual que la ciudad de la juventud alemana”» (Warschaver, 2019, p. 54). La cita establece una conexión entre la casa en peligro y la ciudad territorio del nazismo que asciende. Una vez más, el límite entre eso interno que protege y el afuera aterrador.

El sentido siempre desplazado de esa casa señala el extrañamiento de lo familiar, que sirve como interpretación de lo siniestro. En su ensayo capital, Freud indaga la inquietante cualidad que revela lo siniestro para explicar la mecánica de la represión. Del recorrido etimológico que le sirve para desenmascarar lo extrañamente familiar, me interesa su relación con la sexualidad, tan natural y extraña como lo siniestro; y su vínculo con las pulsiones que definen tanto la vida como la muerte. En primer lugar, la casa es el hogar, la protección, la seguridad de lo conocido. Pero esta acepción de lo familiar recae, según la interpretación psicoanalítica, en la exposición de fantasías primitivas relacionadas, en la mayoría de los casos, con la sexualidad, incluso con la figura materna:

Este lugar *unheimlich* (siniestro), sin embargo, es la entrada del *Heim* (hogar) previo de todo ser humano, del lugar en el que todos moraron había una vez y en el comienzo. Hay una expresión graciosa: «El amor es añorar el hogar»; y cuando un hombre sueña con un lugar o un país y aún en el sueño se dice a sí mismo, «este lugar me es familiar, ya estuve aquí», podemos interpretar el lugar como el cuerpo o los órganos genitales de su madre. (Freud, 2003, p. 55)

Entre ellas me interesa destacar dos: por un lado, el mal de ojo, relacionado con el temor a la castración, pero, además, con la vigilancia que opera tanto en relación con la mirada del otro como en el sistema de control que acosa a los militantes, por un lado; por otro, el tema del doble reflejado en las dos protagonistas, la mujer militante dividida entre la vida doméstica y la revolución; y Flavia, la mujer patricia que se suma a la causa de los cristianos rebeldes, pero, también, en la duplicación de una casa que se multiplica en otras, refugios secretos y departamentos con largos pasillos que confunden el adentro y el afuera^[3].

«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. [...]. 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. En primer lugar, su extensión; luego las grandes avenidas que la circundan, dándole un aspecto de descampado; luego el asfalto negro y brillante que reluce como *millares de ojos desorbitados*; luego las luces de los carteles luminosos que se reflejan en él. Además, otro detalle sombrío, los carteles son la única iluminación de la plaza, los focos están apagados. Pero el asfalto reluce *como el blanco de unos ojos vidriosos*. (Warschauer, 2019, pp. 52-53; el destacado es mío)

Lo siniestro, esa sensación de haber estado antes en ese lugar, conjura el deseo de volver a la casa Modesa, mientras el sujeto se siente vigilado por ese gran ojo que habita en lo inconsciente. La angustia que expresa el retorno de lo reprimido se concreta a partir de esa repetición. Aquello que debiera permanecer oculto regresa en forma de nuevas casas y de ciudades que reiteran, en forma compulsiva, la cercanía de la destrucción.

El segundo elemento, el particular vínculo que establece lo siniestro con la pulsión de muerte, es también el eje narrativo que elige Warschauer para representar el mundo de la militancia política. No se trata de la épica del héroe y del sacrificio de la guerra, sino de la fragmentación de la subjetividad que se sabe para siempre descentrada. Por esta razón, lo siniestro no señala tanto un desvío hacia el fantástico, sino la exploración surrealista que encuentra en lo siniestro «un interés en los eventos en los que la materia reprimida regresa de manera tal que desestabiliza la identidad unitaria, las normas estéticas y el orden social» (Foster, 2008, p. 18).

En la novela, la identidad unitaria se quiebra con el ingreso de lo reprimido, que invade la rutina doméstica de la casa. Contrariamente a la liberación de los sentidos que festejaban las premisas surrealistas, lo siniestro que regresa contribuye a descentrar la subjetividad planteando no solo la existencia fragmentaria de lo real, sino también la existencia supeditada al vínculo con el otro.

Ahora la veo más de cerca. Las casas son todas de madera, elevadas sobre altos zancos y con escalerilla para alcanzar la puerta de entrada, como las que se construyen a orillas de los ríos. Todas las casas tienen las puertas abiertas. Y, como en este instante es de noche, se vislumbra adentro un poco de luz, una luz débil, precaria. [...]. Junto a mí pasa sin advertir mi presencia una muchacha asquerosa y demacrada, de cabellos decoloridos, que lleva en la mano un palo extendido hacia adelante, en cuyo extremo pende un pedazo de carne cruda. Yo me aparto y voy pasando entre las casas. En cada puerta me detengo y llamo a alguien, a una persona determinada, para que me dé albergue... Es de noche, las puertas siguen abiertas y nadie sale. *Una especie de pánico me hace volver a la plaza, esa plaza que no conozco, pero cuyo aspecto me es singular por el brillo del asfalto y algo más, no sé por qué*. (Warschauer, 2019, p. 55; el destacado es mío)

Ese «algo más» remite a la primera plaza, a los mismos ojos desorbitados que siguen a la mujer que escapaba de la redada policial. La casa allanada se transforma en el emblema de la represión porque indica, al mismo tiempo, el temor a la persecución y el reconocimiento de lo abyecto que, lejos de proyectarse fuera de sí, se reconoce como parte de una subjetividad interna alterada por lo siniestro.

A su vez, si es cierto que el surrealismo avanzó sobre la exploración del inconsciente porque vio en él una especie de liberación del deseo, también es cierto que aquello que aflora se funda en una represión primordial incapaz de negar la fragmentación del sujeto, pero esa escisión que siembra el conflicto y la duda es justamente lo que la lucha armada no se puede permitir. Ya desde el inicio, la narradora se angustia por perder el tiempo en veleidades artísticas y delirios de trascendencia frente a la urgencia de la acción política.

Llamo por teléfono y arreglo la entrevista. Seguro no detendrá la represión mi entrevista. No importa. Los monopolizadores del tiempo nos invaden. El enemigo nos cerca. A mí, que me cuesta tanto aprehender la inmortalidad del minuto, de un ínfimo homúnculo, a mí no me importa. Haré algo. No me interesa su solución inmediata. Pero estoy en paz; nunca mayor paz me inundará que ahora que he rechazado a mi muerte, que la he rechazado hasta convertirla en el título «Suicido por un piso encerrado». (Warschaver, 2019, p. 62)

Se trata del dilema vanguardista que identifica la tensión entre el arte y la vida, la trascendencia a través de la obra y la acción a través de los hechos. De todas maneras, ambas respuestas comparten la cualidad siniestra de haberse reconocido en la pulsión de muerte que, como contraparte del principio del placer, parece guiar las premisas del movimiento. Lo que importa es el presente que está, de hecho, condenado a perecer.

Asimismo, la alteración de lo reprimido afecta las normas estéticas. *La Casa Modesta* fue censurada por miembros del comité editorial del partido debido a las marcas de una experimentación narrativa que explora en el fluir de la consciencia. Esa estrategia que funciona desde el monólogo interior de un ama de casa abstraída por el reflejo de una realidad capaz de cobrar sentido solo cuando se la pasa por el pensamiento no parece adecuada para ilustrar la épica de la lucha armada. A esa sentencia Warschaver responde con otro desafío, no le interesa «la literatura revolucionaria propagandística» o «la crónica edificante de la militancia», sino «el testimonio real y vivido de una época», en otras palabras, quiere «convertir la teoría marxista en un tema artístico» más allá de los imperativos estéticos del PC. «Cómo no iba a escandalizar a algunos puritanos metidos a pontificar sobre el realismo. ¿Qué es lo real? ¿Lo que está fuera de nosotros o lo que está adentro?» (Carta de Warschaver a Héctor Anabitarte, 1973, p. 138).

Warschaver defiende la ficción que siente por encima de cualquier totalitarismo estético y se aparta de la vanguardia oficialista anclada en el realismo social. De esta manera, se arriesga a plantear también la disidencia ideológica en el interior de la revolución. Por primera vez, se duda del sermón del sacrificio, de la promesa de un mundo mejor y de la trascendencia de la revolución. Lo más asombroso de la puesta en escena de esa vacilación no es tanto la valentía de plantearla en la escritura, sino el protagonismo de una voz que se alza desde la perspectiva de género animándose a poner, junto a la crítica ideológica, el cuestionamiento de las normas patriarcales. En la historia central, el reclamo de género se entrecruza con el reclamo del artista en la carta al editor. La mujer resigna su obra, una escritura que no logra avanzar más allá de la intención atrapada en el trabajo doméstico superpuesto a la acción revolucionaria. En la historia paralela, se ahonda un poco más. Flavia indaga sobre su propia fe en la rebelión al cuestionar lo colectivo de la causa y la promesa de un bienestar futuro.

Para mí, la persecución es lo principal. [...]. 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. (Warschaver, 2019, p. 94)

Una perspectiva que se corresponde con la defensa que hace Warschaver sobre la necesidad de trabajar sobre los hechos, sobre la epidermis de la historia y no sobre su propia generalidad.

Por último, la ruptura estética provocada por una vanguardia más experimental abre también una inquietud dentro del orden social, ya que la crítica hacia Warschaver se desvía de la lectura poética usando argumentos que limitan la escritura femenina a los imperativos de género propios de la sociedad patriarcal. Respecto del carácter surrealista que apela a la exploración del inconsciente abriendo la brecha de lo siniestro, aquel no solo es percibido como inadecuado para respaldar el compromiso con la realidad, sino como territorio vedado a la escritura femenina. Una de las críticas más conservadoras de *La Casa Modesa* le imputa ese atrevimiento.

Su fuerte —el psicoanálisis— es un arma de dos filos. Para frecuentar los llamados territorios 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. (Carta de Elías Castelnuovo a Warschaver, 1949, p. 153)

La irónica apelación que desautoriza la escritura de la intimidad termina siendo una bandera para la denuncia de género a partir del Movimiento de Liberación de la mujer. Si «lo personal es político», esto debe ingresar no solo en la escritura, sino en los principios de toda revolución.

CONCLUSIONES

La escritura comprometida no es solo una bandera de la vanguardia que oficializó la Revolución rusa, sino uno de los principios que sostiene otras estéticas experimentales muy alejadas del realismo social. La impronta vanguardista de Warschaver asimila la revolución política a la imaginación estética. Toda revolución debe ser producto de la imaginación para generar el cambio, y todo arte debe ser revolucionario para comprometerse con su tiempo. En este sentido, su elección estética se vuelca a la experimentación y adopta herramientas propias del surrealismo y del modernismo e incorpora elementos inconscientes, que recalcan en la sonoridad de las palabras, en su asociación alógica y en un ritmo que le otorga a la narrativa otra consciencia temporal. El desafío de marcar otra dirección para el compromiso excede la forma narrativa tradicional de la novela, ya que también experimenta con los géneros menores, relatos fantásticos y novelas de ciencia ficción que trabajan sobre lo fragmentario del género narrativo, pero también sobre lo fragmentario de la subjetividad y de lo real. No es extraño que la ideología del partido no comprendiera su avanzada estética y, si bien Warschaver siguió siendo parte de ese compromiso que se expresaba a través del círculo abierto por la editorial Claridad, en la que publica su primera novela, *El retorno de la primavera* (1947), nunca resignó su libertad de expresión ni sus decisiones estéticas. Quizás hubiera podido publicar bajo el ala de la editorial Sur, en la que convivían intereses y gustos ligados a la experimentación, pero también allí hubiera encontrado un límite, ya que el impulso que la llevaba a cuestionar y a dudar de las tradiciones dogmáticas no estaba guiado por el deslumbramiento ante Europa ni por la incómoda división entre civilización y barbarie. Su interés por lo social es tan genuino como el impulso revolucionario de su escritura, que no solo hace ingresar la militancia al mundo de la representación, sino que también inaugura una nueva manera de entender el arte y la revolución.

Referencias

- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Freud, S. (2003). *Obras Completas*. El Ateneo.
- Larraquy, M. (2013). *Los 70. Una historia violenta*. Aguilar.
- Petra, A. (2017). *Intelectuales y cultura comunista. Itinerarios, problemas y debates en la Argentina de posguerra*. Fondo de Cultura Económica.
- Szvalb, D. (2013). El impacto del terrorismo internacional en el debate sobre la relación seguridad-democracia. E. Llenderrozas (Coord.). *Relaciones internacionales: teorías y debates*. Eudeba.
- Warschaver, F. (2019). *La Casa Modesa*. Final Abierto.

NOTAS

- [1] Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Realizó su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Maryland. Es investigadora adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina con sede en el Laboratorio de investigación en Ciencias Humanas y profesora de Teoría y crítica literaria en la UNSAM. Correo electrónico: carinafg@yahoo.com
- [2] Szvalb rastrea ese uso político del término desde el régimen de terror que dominó el período posterior a la Revolución francesa (2013, p. 280).
- [3] En el análisis del cuento de Hoffman, Freud vincula el miedo a perder la vista de Natanziel, quien identifica a Coppélius con el hombre de arena, con el miedo a la castración, además de enfatizar la figura del doble al confundirlo con el vendedor ambulante de ojos artificiales Giuseppe Coppola. Ambas identificaciones focalizan el lugar de la mirada como centro de la angustia.

AmeliCA

Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2605160005/2605160005.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

AmeliCA

Ciencia Abierta para el Bien Común

Carina González

CÓMO NARRAR LA MILITANCIA: FINA WARSCHAUER Y LA
CASA DE LA VANGUARDIA

*HOW TO NARRATIVE MILITANCE: FINA WARSCHAUER AND THE
HOUSE OF THE VANGUARDIA*

Gramma

vol. 35, núm. 73, 2024

Universidad del Salvador, Argentina

revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153

ISSN-E: 1850-0161