



González, Carina. "Conciencia de archivo. La forma de la obra en Fina Warschaver".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2025, vol. 14, n° 35, pp. 81-95.

## Conciencia de archivo La forma de la obra en Fina Warschaver

Archive consciousness. The form of the work in Fina Warschaver

Carina González<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-0471-679X

Recibido: 13/12/2024 || Aprobado: 04/09/2025 || Publicado: 25/11/2025  
ARK CAICYT : <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23139676/etkoz3a7s>

### Resumen

El archivo es mucho más que una herramienta instrumental para la investigación. En las últimas décadas del siglo XX ha tenido un impacto definitivo en los estudios que tienen que ver con la memoria, la revisión histórica y los derechos humanos. De hecho, su desarrollo conceptual se ha expandido a otras disciplinas que, como el arte, lo utilizan tanto para la reflexión teórica como para la realización de la obra. En este artículo examino los elementos descriptivos y conceptuales que construyen un archivo de escritura (Goldchluk, Guerrero), en relación con el fondo personal de la escritora Fina Warschaver (1910-1989). Partiendo del análisis de documentos hallados entre sus papeles relativos a la génesis de su escritura -sus diarios personales, notas manuscritas y recortes de periódicos-, indagaré el vínculo del archivo con su último libro publicado, *Hombre tiempo* (1973). Lo híbrido, el exceso y la herejía como atributos del archivo son elementos que Warschaver toma en cuenta para reflexionar sobre la forma de la obra. De ahí que, su polémica contra el realismo y su apuesta por la experimentación encuentren un sentido en el libro-archivo, una forma que no busca conclusión o finalidad sino apertura, multiplicación y potencialidad.

### Palabras clave

Fina Warschaver; archivo; vanguardia; formalismo; estética experimental.

### Abstract

The archive is more than an instrumental tool used for doing research. In the last decade of the twentieth century, it had a significative impact on studies related to memory, historical revision, and human rights. His conceptual development has been extended to other disciplines that use it, not only as a theoretical reflection but as a theorization of the work itself. In this essay, I examine the conceptual and descriptive elements that built a writing archive (Goldchluk Guerrero) studying the link it has with the personal archive of Fina Warschaver (1910-1989). With the analysis of the documents found among her papers, - her diaries, manuscripts, and newspaper- related to the genesis of writing, I explore the link between her archive and her last published book, *Hombre tiempo*. Secuencia de Amós (1973). Hybridity, excess, and heresy, as the archive's attributes, are elements that Warschaver uses to discuss the form of the work in Art. Her polemic between realism and experimental Avant-garde finds a new sense in the book-archive, a form that does not search for finality or conclusion, on the contrary, it looks for opening, multiplication, and potentiality.

### Keywords

Keywords: Fina Warschaver; archive; Avant-garde; Formalism; Experimental Aesthetic.

<sup>1</sup> Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y realizó su doctorado en la Universidad de Maryland. Es investigadora adjunta de CONICET en el Laboratorio de Ciencias Humanas de la UNSAM y profesora de Teoría y crítica literaria en el mismo establecimiento. Contacto: [carinafg@yahoo.com](mailto:carinafg@yahoo.com)



## Introducción

**P**odría decirse que el archivo alcanza un lugar destacado como objeto de estudio en las primeras décadas del 2000. Este periodo, que Lila Caimari definió como “el momento archivos”, indica el interés de las instituciones por resguardar el patrimonio cultural que no solo se manifiesta en la labor del Estado sino también en el trabajo de organizaciones independientes que sienten el imperativo de cuidarlo y conservarlo para la posteridad. Paralelamente hay una conciencia documental que excede los mecanismos de control público y se expande hacia otros territorios no determinados exclusivamente por la ciencia o por el lugar instrumental que el archivo ocupa en la investigación más dura.

Algunas manifestaciones de este vínculo se cruzan con desarrollos de otro orden, y allí vemos, la expansión semántica de la categoría archivo, el ingreso de esta figura en infinidad de micro-procesos, el horizonte que ha permitido la transmutación en figura, metáfora, herramienta. Es interesante que este impulso no provenga tanto de la historia, ni de su larga tradición de vínculo más bien artesanal con el archivo, sino de disciplinas adonde la cuestión ha ingresado más recientemente y por otras vías, como la literatura. (Caimari 226)

Este pasaje conceptual muestra un desplazamiento y un cambio de función que ya se expresa en algunas prácticas artísticas, plásticas y culturales. Hal Foster retoma su lectura crítica de las vanguardias a partir del “impulso de archivo” estudiando la obra de algunos artistas devenidos en “archivistas”. En esa categoría ubica a quienes usan el archivo no solo como material para la creación sino como parte de la obra misma, como una huella que la define y la interviene. Pero lo que sorprende de la extensión propuesta por Caimari es su relación con la literatura porque no está hablando de los fondos personales, de un archivo de escritor o de escritora ni de la importancia del archivo en la práctica crítica sino de la ficción. Por eso, esta afirmación resulta operativa para leer a Fina Warschaver (1910-1989) y, más específicamente, para analizar su último libro publicado, *Hombre Tiempo. Secuencia de Amós* (1973), como una creación del artista archivista que piensa su obra “con” el archivo y su archivo “como” obra. Desde la literatura, esa forma archivo se presenta como un desafío mayor ya que el collage, la superposición, el reciclaje, la documentación, las marcas extendidas hacia la posproducción, que pueden manifestarse en las instalaciones de las artes plásticas deben expresarse en una forma que no puede dejar de existir sino dentro de la escritura misma. Me pregunto entonces cómo sería la disposición sensible de un libro-archivo o de un archivo-libro que, en la década del 60, marcado por las neovanguardias, por las revueltas sociales del 68 y anclado en el contexto latinoamericano de las dictaduras militares, pudiera plasmarse en alguna forma material de creación. En ese sentido, mi encuentro con el fondo personal de esta escritora multifacética y, al momento, bastante desconocida en el ambiente canónico de la literatura, tuvo lo que siempre tiene de azaroso el hallazgo que enriquece y guía los intereses de una investigación. Habiendo leído y analizado parte de su obra ficcional, la posibilidad de acceder a documentos personales de la escritora abrió nuevas líneas de pensamiento que, entre ellas, me llevaron a indagar sobre las teorías del archivo, y a pensar, tanto su conceptualización como sus metodologías y cómo estas intervienen e interactúan con la literatura.

## La magia del archivo

Intuitivamente, el trabajo con un archivo está relacionado a la investigación histórica, ya sea por la recolección de datos en hemerotecas o por la consulta de archivos judiciales que tienen

la misión pública de conservar la memoria de lo que ocurrió. Pero sabemos que esa visión totalitaria está mediada por relaciones de poder y que visitamos los archivos para encontrar en ellos algo que los discursos oficiales no dicen, aquello que fue suprimido o que es del orden de lo fragmentario.<sup>2</sup> Al mismo tiempo, entrar en el archivo también nos enfrenta a la materialidad física de dos cuerpos que se encuentran. Este contacto físico es señalado por Javier Guerrero quien define el encuentro amoroso de la investigadora con el archivo, el vínculo entablado entre esos papeles -cartas, manuscritos, recortes de diarios y objetos- que fueron parte de una vida y las manos enguantadas que desde otros tiempos los manipulan cuidadosamente para desplegarlos y devolverles su organicidad. Es cierto, hay algo de la piel y del polvo, una cualidad táctil que se impregna en la investigación y que tal vez ayuda a entender la difícil materialidad del archivo, a asimilar su compleja temporalidad, que no solo incide en las dimensiones del archivo mismo sino en las de su consultora, curadora, crítica o investigadora. Una interpretación a cuatro manos entre el sujeto que acumuló o acopió el material y aquel que desde el porvenir lo resignifica. La distancia temporal que hace al encuentro de estos dos sujetos tiene su correlato en la tensión implícita en la que el archivo está suspendido, a saber, su íntima relación con la muerte, en el sentido de una pulsión que lo lanza a la necesidad de conservar, preservar y resguardar para combatirla y vencerla, frente a una fuerza viviente que está aún latente en esa cámara mortuoria que lo rodea.<sup>3</sup> Por eso, resulta también útil la percepción de Arlette Farge, quien describe al archivo como un inmenso océano y que, mediante metáforas marinas, quiere mostrar cómo la investigadora se sumerge en un cuerpo infinito, inconmensurable pero fundamentalmente vivo. Ella observa en la definición de archivo que toma de un diccionario, el dinamismo de lo viviente:

Conjunto de documentos, sean cuales sean sus formas o su soporte material, cuyo crecimiento se ha efectuado de forma orgánica, automática, en el ejercicio de las actividades de una persona física o moral, privada o pública, y cuya conservación respeta ese crecimiento sin desmembrarlo jamás. (Farge 9)

Lo más relevante de esta descripción es la forma orgánica que opone su vitalidad al cuerpo de un archivo inerte. Algunas de las cualidades utilizadas para dar cuenta del archivo judicial con el que ella trabaja –lo desmesurado, lo inabordable, lo gigantesco y hasta lo indescifrable–, se replican en los atributos que Graciela Goldchluk reconoce al definir el archivo de una escritura (ya no de un escritor o de una escritora sino de alguien que escribe y que le da a esa práctica el estatuto de una identidad): hibridez, herejía, exceso. Estos elementos marcaron mi acercamiento al fondo personal de Fina Warschaver, que todavía no es un archivo porque se halla en la instancia previa a su alumbramiento.<sup>4</sup> Leer, describir y ordenar un material que, en

<sup>2</sup> Desde Derrida, quien estableció el vínculo entre autoridad y domicilio, hasta Foucault que estudió las condiciones de lo “decible” en determinados contextos históricos, el archivo se ubica en esa tensión entre el poder y su resistencia. Otros autores han enfatizado su interseccionalidad (Glozman), su violencia material (Mbembe) o su resistencia a la desaparición (Didi-Huberman) Dadas las particularidades del archivo personal de Fina Warschaver abordaré centralmente las características señaladas por Goldchluk para el archivo de una escritora.

<sup>3</sup> Como señala Derrida, esa materialidad que es la condición misma de su existencia es, al mismo tiempo, una marca de su vulnerabilidad y de su inscripción en el tiempo.

<sup>4</sup> Según las reglas de la archivística, el archivo se constituye cuando el material diverso que forma el acervo cultural es clasificado y catalogado. Los papeles sueltos y caóticos que con frecuencia se encuentran en domicilios privados o que proceden de donaciones familiares –es el caso de muchos archivos de escritores– deben ser “puestos en valor” y ordenados para dar paso a su instancia pública. El proceso culmina cuando el contenido del archivo se comparte y divulga. Con los últimos avances tecnológicos, la archivística dio un giro

principio, fue recogido y guardado por la escritora, permitirá poner en funcionamiento operaciones de lectura que muestran la función del archivo no solo en la génesis de la creación sino en la propia forma de la obra.

### Las casas de Fina

Después de su muerte, los papeles de Fina Warschaver permanecieron bajo la custodia de su hijo Alberto Giudici. En 2010, con motivo del centenario de su nacimiento, su familia visibilizó y dio a conocer parte de su obra en una página web que sigue en funcionamiento.<sup>5</sup> Allí, bajo la supervisión y ordenamiento de su hijo, se digitalizaron algunos de sus escritos, una breve muestra que sirve para dar cuenta de los múltiples intereses que movieron sus producciones.<sup>6</sup> Desde principios del 2024, las cajas que contienen el material de su fondo personal se trasladaron de la casa de Congreso al domicilio privado de su nieta y actual heredera, Paula Giudici. Allí me encontré por primera vez con la contundencia del archivo, con su anárquica y fascinadora existencia. Frente a la presencia física del objeto, un archivo “en construcción”, el trabajo artesanal se hizo indispensable. Junto a Melina Di Miro, quien estudia especialmente los vínculos que tiene Warschaver con la tradición judía, nos dispusimos a la lectura del material: borradores y manuscritos de sus obras, apuntes para sus artículos y traducciones, hojas mecanografiadas de conferencias, cartas personales, correspondencia oficial de editoriales, de funcionarios de la SADE, documentos del Partido Comunista en el que militó activamente durante más de dos décadas, recortes de periódicos, libretas con notas sobre su viaje a China como representante al Congreso Mundial de los pueblos por la Paz, fotografías, sus diarios personales que abarcan desde 1957 hasta 1987, copias de las reseñas de sus libros publicados, hojas mecanografiadas con textos que muestran su intensa labor como traductora. Esta lista no es exhaustiva ni definitiva porque la instancia de revisión y clasificación se halla aún en proceso y, por eso, el archivo se muestra como un horizonte a alcanzar, a saber, la ubicación del material en un lugar preciso, público e institucional que lo aloje, y un orden, una disposición que clarifique su contenido y lo haga accesible. Son numerosos los frentes que se abren al encontrarse en esta fase de “dar forma al archivo”. Por eso, es importante observar que no se trata de cualquier archivo sino del potencial archivo de una escritora, con las particularidades que ello implica, y tener en cuenta la dinámica archivística, su conceptualización y su metodología que abren nuevas perspectivas de análisis, tanto para la interpretación de su obra como para la utilización operativa de su archivo.

---

capitalizando las formas y soportes proveídos por la técnica. En este sentido, la digitalización del material acelera y facilita la circulación y el acceso al contenido de los archivos.

<sup>5</sup> <https://www.finawarschaver.com/>

<sup>6</sup> Hacia finales del 2018 asistí a una presentación en la que Alberto Giudici habló de su madre. Así conocí a Fina Warschaver, me llevé su libro y, al poco tiempo, me encontré abocada a la tarea de reeditar *La casa Modesa*. Alberto no solo me proporcionó un ejemplar de la primera edición del libro, sino que compartió muchas anécdotas que me sirvieron para entender la polémica inclusión de su obra en el campo intelectual de la época. Este ensayo va como homenaje y agradecimiento.



Fina Warschaver por Saderman

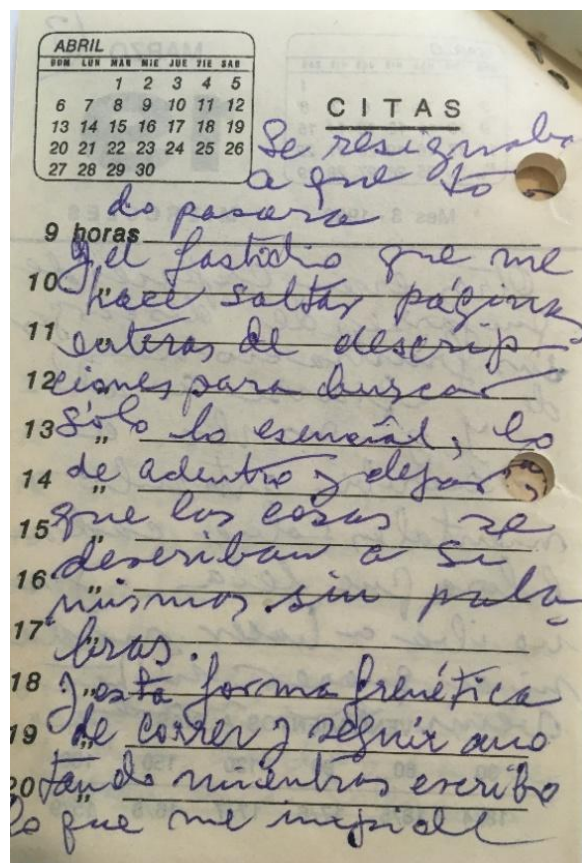
En Argentina, Graciela Goldchluk fue una de las primeras en estudiar y definir las particularidades de un archivo de escritor. Al trabajar en el archivo de Manuel Puig, señaló algunos rasgos definitorios que hay que tener en cuenta para abordar el conjunto anárquico de estos documentos: la hibridez —ya señalada en la descripción de los papeles de Fina—, la herejía, un desvío que se produce, no solo en quien seleccionó y guardó ese material sino en la lectura posterior que recalca en lo no-dicho, en lo contrahegemónico capaz de reponer o cuestionar el lugar del escritor y su obra en el sistema literario, y el exceso, un elemento que se expresa como gasto y que se opone a la productividad del tiempo y del consumo capitalista. Teniendo en cuenta la infinitud del archivo y su existencia autónoma, en las siguientes páginas examinaré cómo funciona la conciencia del archivo en *Hombre tiempo*, una novela en la que Warschaver reflexiona sobre la escritura y coloca al archivo en el centro de una discusión que lo vincula al pensamiento, a la forma y a la obra misma.<sup>7</sup>

### Las formas del archivo

“Y esa forma frenética de correr y seguir anotando mientras escribo lo que me impide ordenar y armar la novela, al mismo tiempo, sigo el curso de mi presente, el que se introduce y me quita toda posibilidad de orden. Los papelitos-momentos se amontonan, pero no hay un antes y un después” (s/p). Esta anotación escrita en una agenda pequeña y con letras cursivas sirve como introducción al problema de la escritura abordado en *Hombre tiempo*.

---

<sup>7</sup> Elijo calificar al libro como novela porque en su diario personal Warschaver lo llama “novelario”. Se trata de historias que se van relacionando y que se unen a través del personaje de Amós. Como en *La casa Modesa*, hay relatos breves que se enmarcan en una trama mayor.

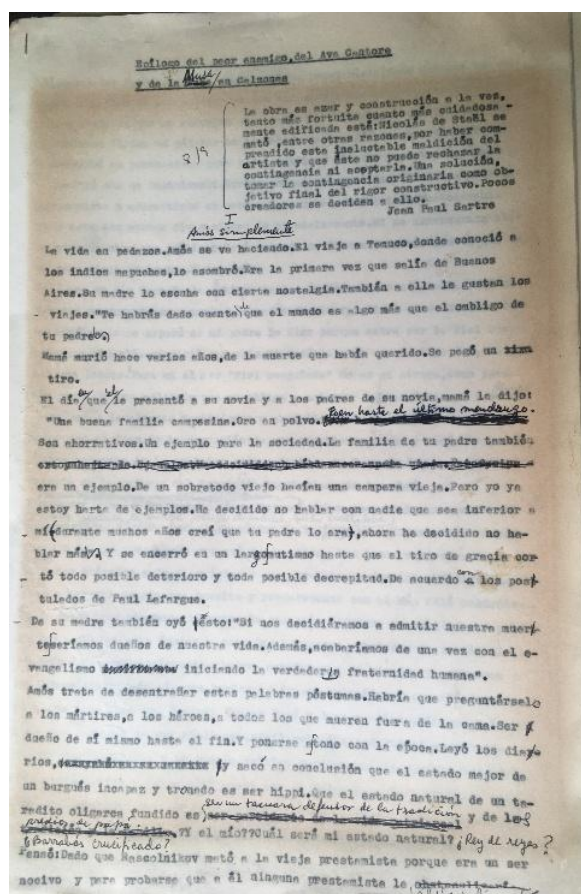


Notas de su agenda

Aparentemente trivial, lo que señala esta cita es doblemente significativo, por un lado, la vertiginosa corriente de ideas en las que fluye el pensamiento, por otro, la temporalidad confusa del archivo que reproduce la fragmentación, la superposición y el desorden de la mente. El tema del tiempo es central, no solo porque se conjura en el orden verbal de la narración, sino porque articula una serie de relatos que, de forma singular, remiten a la ciencia ficción. La novela plantea la transformación de un mismo personaje, Amós, quien recorre sucesivos tiempos y espacios en los que protagoniza distintas vidas posibles. Desde un futuro incierto, pero más bien cercano, estas historias juegan con la confusa temporalidad de la utopía que, anclada en la tradición progresista, habla del presente proyectándose hacia un tiempo por venir. En “El último judío”, Amós cuestiona el pasado ancestral de su fe y recupera el legado de su madre para viajar al 2033. A partir de allí, el libro se abre en otras historias distópicas: un simulado viaje hacia el pasado en una América que recupera arqueológicamente saberes de la oralidad, una sociedad utópica en la que el tiempo del ocio es ocupado por labores artesanales, una sala de espera en la que conviven mundos simultáneos, el del presente y el de la memoria desvaída de Flora Flores. Este universo que explora la temporalidad atravesada de la ficción distópica se completa con el “Epílogo del peor enemigo, del Ave Cantore y de la Musa en Calzones”, fragmento metadiscursivo en el que Amós regresa para cuestionar el tiempo y la escritura. Aquí, la fantasía futurista acaba unida a un relato sátiro-paródico en el que Warschaver revela los conflictos del sujeto que escribe, tanto en las dificultades que se le presentan al momento de escribir, como en los obstáculos que



debe sortear para llegar a la publicación.<sup>8</sup> Se trata de una crítica al sistema literario en su totalidad porque apunta hacia adentro mismo de las normas que rigen los géneros y, al mismo tiempo, a las reglas de legitimación y consagración que estructuran el canon.



Manuscrito de *Hombre Tiempo*

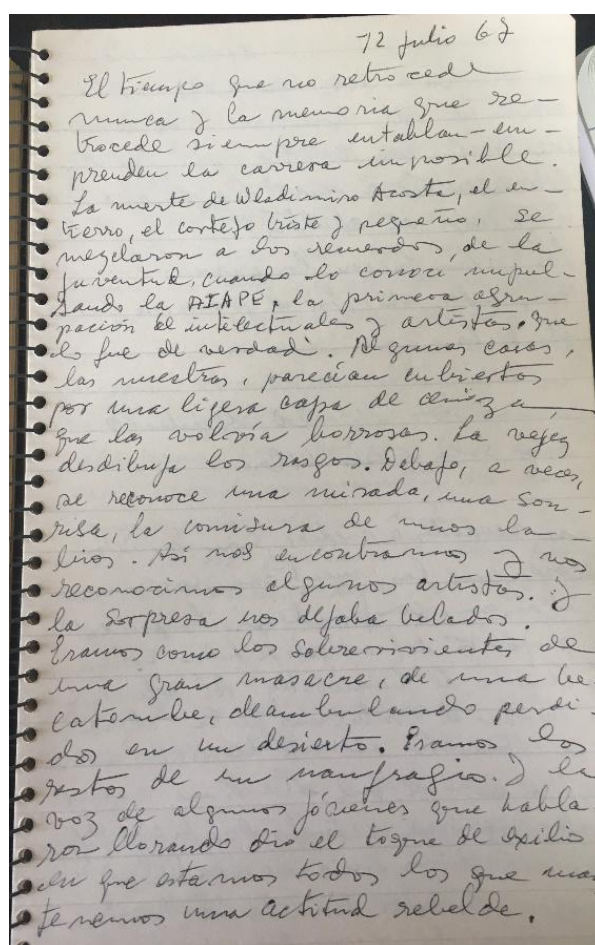
Pero lo que más me interesa de este apartado es su dimensión archivística, porque allí encontramos la obra dentro de la obra, una reflexión sobre la temporalidad que excede las cronologías o, en todo caso, las suspende para plantear la potencialidad del archivo. Porque en la acumulación, en el desorden del archivo, reside su productividad, como si se siguiera la descomposición de una idea, no su origen sino su ramificación o expansión: apuntes que se repiten en borradores, notas, y escrituras, una reiteración que no significa principio ni cronología sino insistencia, disponibilidad. Por eso, los sentidos que el archivo revela se independizan del tiempo. Raúl Antelo afirma que:

El saber existe para interrumpir la presión del pasado, y cuando esto sucede, lo que se obtiene no es la materialidad de nada acumulable, que pueda llamarse conocimiento,

<sup>8</sup> Linda Hutcheon mediante un enfoque pragmático, reconoce el aspecto crítico de la parodia a partir de la intertextualidad, es decir, el texto paródico tiene un referente literario, otro texto, un personaje o un elemento que remite al texto parodiado. Por otro lado, la sátira también tiene un componente crítico, pero este se encuentra fuera del texto ya que tiene un objetivo correctivo, apunta hacia la crítica social o moral. En *Hombre tiempo* se utilizan ambos procedimientos ya que se parodian personajes literarios como Borges "el Sumo alguien" pero también las conductas de los escritores y las prácticas institucionales de consagración.

sino la disponibilidad de un espacio de experiencia, ahora totalmente abierto gracias a la intervención arqueológica. (s/p)

De esta manera, aquello que se percibía como imposible se entrecruza con el pasado de ese orden que lo imponía y descubre una nueva accesibilidad. Esa especie de liberación se traslada al trabajo con el archivo, una mirada siempre crítica que busca deshacer lecturas atravesadas por los imperativos de la ley. No se trata del contenido o de algún tipo de saber que el archivo transmite, sino de un desligarse de la tradición, un dejarse llevar por el discurrir de un pensamiento que se vive como “experiencia disponible”. La potencialidad del archivo reside en la posibilidad de leer de otra manera, es decir, regresar al pasado para cuestionar lo hegemónico, pero también en el gesto adelantado hacia el por venir porque lo inconcluso, lo inacabado y lo anárquico encuentra su forma en una operación que le da sentido dentro y fuera de su contexto de producción. Allí es cuando los tiempos del archivista y los tiempos de la investigación y de la crítica se juntan.<sup>9</sup>



Entrada de su diario personal

<sup>9</sup> En el caso de Warschaver, la lectura a contrapelo del poder requiere un doble esfuerzo, por un lado, recuperar una figural autorial olvidada o silenciada (no se trata de leer de otra manera a un autor o autora consagrada, como sería el caso de Puig, para entender de otros modos su literatura), por otro, reconstruir las causas de esa marginación que se encuentran tanto en los debates vanguardistas que signaron las prácticas estéticas del siglo XX, como en las políticas internas del campo literario y sus mecanismos de legitimación.



Pero volvamos a la obra. En este Epílogo, Amós se revela como un ser en devenir, que es él mismo, su madre y su padre, Optimistius, su consciencia práctica, el yo que escribe y la obra que se va escribiendo con el archivo. Amós revuelve sus papeles:

Aquí están los borradores. Pero hay dos sobres con el título *Poemas* subrayado. Y ahora apareció ese, en la carpeta del prólogo de la traducción de Fina Warschaver, Y además, la lista de “Los endemoniados”, que debería estar aparte, en otro sobre [...] Y en el sobre con la cita de Ana Pavlova, “no bailo con los pies, bailo con la cabeza”, está el sobre con la lista de los trabajos que le adeudan en la editorial. Pero no está el recorte con la aclaración en que Selaya hace constar que su nombre fue omitido por olvido de la selección publicada por él. No están tampoco las fotocopias del prólogo de Amós (de su obra maestra). (101)

En esta cita de la ficción que remite a la práctica archivística lo que prima es el desorden. El archivo no tiene forma porque se transforma y, aunque se intente respetar los criterios de ordenación, cada elemento acumulable vuelve a cuestionarlos. Este punto de inflexión es clave en la escritura de Warschaver porque, desde sus primeras novelas, se planea la necesidad de escribir el pensamiento. Ligado al fluir de la conciencia y a una forma de percepción que Virginia Woolf ya propuso en la definición de la novela moderna (modernista), el narrador se abandona a la fragmentación y a la fugacidad, a la simultaneidad y a las posibilidades ilimitadas de las ideas. Ese es el conflicto que se le presenta a Amós: cómo adaptar a la linealidad de la escritura, la dinámica siempre cambiante del pensamiento. Y ese también es el conflicto de Warschaver con el realismo ortodoxo y limitado del compromiso social.<sup>10</sup>

Los dos problemas enunciados se tocan. Por un lado, la obra cerrada, exitosa, “maestra”, el prólogo de Amós, y el archivo, anárquico, inabarcable, excesivo, que Amós no puede o no sabe controlar. Pero también se discute sobre la autoridad, una conciencia que selecciona y registra el material acumulable, y una autoridad que decide quién publica, cómo se escribe una obra maestra y cuánto se le paga a un escritor en su vida profesional. Estas dos dimensiones están trabajadas a modo de comedia y tragedia. La reflexión metadiscursiva en la que Amós es el autor y el libro, se sumerge en problemas centrales para la creación: en qué persona escribir, en qué tiempo verbal, siguiendo qué modelos.

El asunto de la tercera persona sigue siendo candente. Es el eje de todo, “Amós sale” no cambia nada al crucial dilema que hará sonreír al hombre de la praxis. Juegos, formalismos, sale o salió, es la misma cosa, ¡según ellos! Estoy de acuerdo puesto que hay que siempre seguimos en la tercera persona que hay que suprimir si se quiere que algo cambie”. (95)

Por otra parte, la feroz crítica al sistema literario elige la parodia y la sátira como medio de expresión. El Ave cantore es el editor amigo que sabe todas las leyes del mercado literario, la Musa en Calzones es la poetisa que, deslumbrada por la fama, se acomoda a las vanguardias de moda, y el “Sumo alguien” es Borges, quien otorga galardones y dicta conferencias magistrales.

Por otro lado, la autoridad está planteada también en términos espaciales. Porque el archivo ocupa un lugar físico, se realiza en la materialidad de sus documentos y en el soporte

<sup>10</sup> Su segunda novela, *La casa Modesta* (1949), fue evaluada por los intelectuales del PC y marginada por su “psicologismo”, por el experimentalismo formal poco accesible a las masas proletarias y por no retratar de manera heroica la saga militante de los revolucionarios.

que le da una estructura legible. En los términos de Raúl Antelo, se trata de la oposición entre el archivo y la biblioteca, esta última, amparada en el orden de las publicaciones, de un libro que ha alcanzado el consenso para existir. La espacialidad del archivo, dispersa y en construcción permanente, se opone a la biblioteca, al orden de la tradición. Y frente a estos dos modos de leer, el archivo se presenta como exceso o gasto, en cierto sentido, repositorio marginal, pero se propone justamente desde esa potencialidad como contrahegemónico, desvío iluminador de otras lecturas posibles. No se trata de preservar el presente o de sostener militarmente una verdad que la biblioteca afirma, sino de contraponer la metamorfosis, la transformación que, como efecto del material acumulado, sucede en el archivo. Ya que “no existe en el archivo, a diferencia de la biblioteca, un criterio de selección que diga que existen textos que merecen estar incluidos en él y otros que no tengan la suficiente dignidad para estar allí. Porque figurar en el archivo no implica ni requiere ninguna etiqueta de nobleza”. (Antelo s/p).



Biblioteca/archivo

La oposición biblioteca/archivo está narrada en la novela a partir de una práctica de la vida cotidiana que señala una condición económica: ¿dónde guardar los papeles? El domicilio del archivo es un mueble, un viejo aparador herencia familiar que se enfrenta al modular moderno que haría las delicias de cualquier archivista.

Saco sobres de distintos tamaños, con membretes de entidades oficiales y privadas, que utilizo como archivos. Es decir que no hay plata para la vida moderna, para un modular. Y el aparador de mi abuela es lo único que puedo permitirme. Saco sobres. Pero olvidé ya por qué están aquí, de ese lado, cuando, a mi modo de ver, correspondería que estuvieran con las obras terminadas, sin publicar. Ignoro todo lo referente a los archivos, que es lo sustancial de la vida moderna. Ficheros. Por orden alfabético, de autores, de temas. Pero aquí se trata solo de un autor, con una sola

inicial, pero que se disemina en muchos autores, temas, subtemas, capítulos, subcapítulos, notas, prólogos, epílogos, traducciones. (99)

La falta de un modular habla también de la carencia, una tradición que, en la literatura, viene de Roberto Arlt, el escritor proletario que se ufana de haberse formado en la literatura de folletín leída en las traducciones de las ediciones populares. Por el contrario, Warschaver tiene acceso directo a la tradición occidental, ella misma traduce del francés y del creole, pero también la alcanza la literatura desacreditada de Arlt, en el tiempo del trabajo asalariado, en las dificultades que tiene para publicar y para ser reconocida, en la doble jornada laboral que signa la opresión de género.<sup>11</sup>

Por otra parte, el carácter anárquico y acumulativo del archivo oculta los procesos de selección que, de alguna manera, lo precedieron para darle existencia. De esto también da cuenta el archivo de Amós, porque debajo de esos papeles hubo un “yo” que los separó, que los eligió y que los reunió por alguna razón. Hay muchos ejemplos en *Hombre tiempo*, el más explícito es el que intenta encontrar la lógica unitaria de tres recortes de periódicos enganchados y guardados en un sobre. Los recortes muestran fotos: el Papa besando los pies de los mendicantes, dos negros, uno viejo y exhausto apoyándose en el hombro de su hijo, y por último una imagen que muestra, desde arriba, círculos de cabezas, manos y micrófonos, en un concierto. “Amós da vuelta los recortes en busca de alguna explicación adicional sobre las conexiones mentales que lo llevaron a recortar y unir con un clip esas fotos. Además, el sobre no lleva título, lo que lo vuelve más enigmático aun” (101). Hay un resto de incompreensión del que el archivo nunca se desprende. Porque en esa temporalidad suspendida, la lógica causal ya no sirve para dar cuenta del sentido y este se fragmenta como en la dinámica del inconsciente, “Una relación discontinua y aparentemente inconexa (en la sintaxis corriente pero no en los sueños y en otras realidades que las de la lógica habitual)” (Nota manuscrita, s/n) dirá Fina Warschaver en una anotación en una agenda sobre una novela de Faulkner.<sup>12</sup> Por encima de ese desorden, hay que buscar una forma, asomarse al archivo como a un caleidoscopio que nos da un sentido pero que al agitarse vuelve a armar otros. Porque para alguien que escribe, la existencia se define como acto de creación, escribir es vivir y la vida, su obra. De esta manera, los problemas filosóficos y técnicos de la escritura se transforman en problemas existenciales. Recuperando esta certeza que Warschaver construye en su novela, observamos que su propio archivo personal funciona como huella de esa forma que, al contrario de las estructuras fijas de los géneros y las reglas literarias, se halla en constante mutación, siguiendo la corriente fluctuante del archivo.

## El archivo, una vida

Como Amós en la ficción, en el archivo real hay una caja que contiene un manojo de papeles anudados. Son las notas que Warschaver juntó para la escritura de *Hombre tiempo*: recortes de diarios relacionados al desarrollo de la cibernética, a los accidentes y leyes de tránsito, apuntes de una agenda muy pequeña en la que constan, a modo de haikus, idea-guías, anotaciones copiadas de su diario personal, borradores de capítulos manuscritos y hojas

<sup>11</sup> En muchos de los relatos que forman *La casa Modesa*, la narradora expresa la angustia de una mujer que debe hacerse cargo de las tareas domésticas mientras también le pone el cuerpo a la militancia revolucionaria. El tiempo de la casa y de la maternidad retrasa el tiempo de escritura y la mujer debe postergar infinitamente su obra.

<sup>12</sup> Dentro de los papeles que forman parte del fondo legado por Fina Warschaver hemos hallado diversos tipos de documentos personales, entre ellos, anotaciones que la escritora realizaba en agendas que, sin llegar a tener el desarrollo o la frecuencia de las entradas de un diario personal, son ideas literarias.

mecanografiadas con partes del libro. Todos estos elementos unidos representan las huellas de una investigación y testimonian el proceso de creación que involucra la escritura de un libro. Pero de este libro en particular que es en realidad un no-libro. “Amós se queda pensando en la posibilidad de *no* escribir un libro”. (113) Pero quizás no se trate de no escribir un libro sino de escribirlo de otra forma, llamarlo de otro modo, como la obra, o el libro total de Mallarmé. Warschaver escribe en su diario el 7 de abril de 1969:

El libro debería ser a la vez diario, teatro, danza, música (por su estructura polifónica que autorizaría la multiplicidad de significados). El lector debería leer las hojas arrastrado por nuevas combinaciones de identidad de dos elementos reunidos. Hace veinte años que estoy intentando escribir ese libro total, especie de Biblia, o algo así. Pero ¿puede ser la obra de un individuo? ¿o expresar el trabajo anónimo de una colectividad? ... De alguna manera, filtrarse en la otra historia no escrita a través de otros medios que los del arte. Hasta Mallarmé lo intenta al programar el libro total, donde cabe y entra lo cotidiano y periodístico, con lo estilizado y permanente, el caos, el orden”. (Subrayado por la escritora)

Mallarmé concibe su libro total en 1857 como una especie de aleph en el que pudiera caber todo el universo. Sin embargo, el libro archivo propone otra cosa, la finitud dentro de lo inacabado, la capacidad de que ese exceso que habita en el archivo salte a la obra en cualquier momento y eso traiga la posibilidad de componer significados. Warschaver muchas veces ha reflexionado sobre cómo se contamina su obra con su diario, cómo lo que aparece en una se presenta en el otro hasta casi no saber qué fue primero. La empresa ambiciosa de construir una obra total es menos una expresión de soberbia que el reconocimiento de que la vida es la obra y que se vive escribiendo. Así como Amós se pregunta sobre las personas y los tiempos verbales, Warschaver indaga sobre qué incluir en la obra, cómo habitarla, cómo decidir lo que entra en el libro y lo que está en sus diarios, en su vida y en su mente.

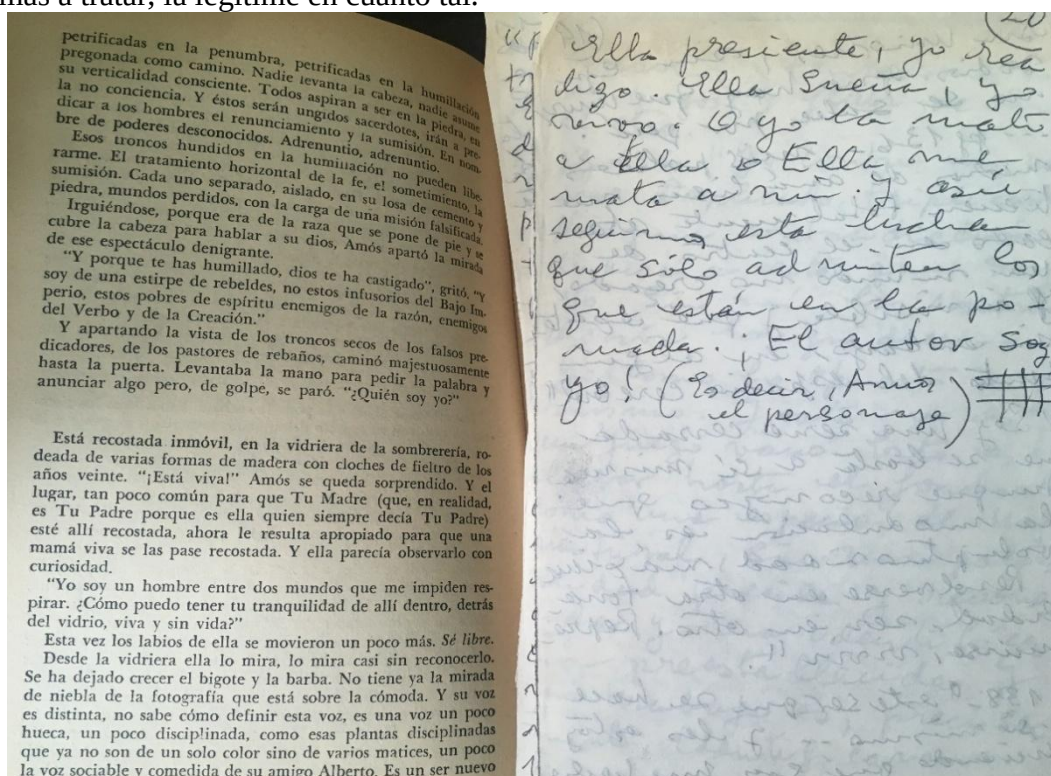
Mi novelario toma forma. Todos los ríos confluyen al mar. Todos los múltiples incidentes, episodios, seres, dan indirectamente una versión de Ella-Yo o sea del testigo en distintos momentos de su vida... La vida es una sucesión en el tiempo, cronológica, pero en la mente el proceso ocurre fuera del tiempo, a saltos, las relaciones surgen anárquicamente por una palabra, una imagen, un recuerdo. Porque la mente es el pasado, un archivo, mientras que se vive en presente. La incoherencia merece ser captada y estudiada. La mente en sus saltos tiene la ingravidez del hombre en el espacio, estado de imponderabilidad que los sueños reproducen. 12/II/1970<sup>13</sup>

Los problemas de escritura son el tema de *Hombre tiempo*, el argumento de este libro que no es un libro convencional porque tiende a la dispersión, porque no respeta el orden de la biblioteca modular y porque tiene como asunto las necesidades de “un cerebro cibernético”.<sup>14</sup> Con esta apreciación, Warschaver pone en escena la escritura misma, el autor y la obra, las reglas a las que debe subordinarse el autor para existir dentro del sistema literario, y el orden

<sup>13</sup> En *Hombre tiempo* hay una reflexión similar: “Amós, como Bip, como Carlitos, es un folletín en serie cuyos título se refieren siempre a un mismo ser (siempre en presente), en sus variaciones concertantes (él es el único instrumento) con la realidad, un solo tema con diversos acompañamientos, Amós disidente, Amós escritor fracasado, Amós Barrabás Dios, Amós ensayista, variedades de una forma evidentemente inconclusa o abierta, para emplear una terminología de moda, que él busca cerrar con un punto final” (125).

<sup>14</sup> Esta imagen del cerebro cibernético aparece con frecuencia en sus reflexiones y en el libro, cuando busca una manera de explicar cómo funciona el flujo de información y cómo se controla para que los seres humanos puedan comunicarse.

que debe seguir una obra para tener una estructura, una forma acabada y precisa que, junto a los temas a tratar, la legitime en cuanto tal.



#### Correcciones *Hombre tiempo*

El problema del sujeto se define como un archivo, un compendio anómico que adquiere sentido a través de conexiones que el pensamiento hace posibles y solo por momentos fugaces. De modo que tanto el autor como la obra están sujetos a la lógica fragmentaria, incompleta y heterogénea del archivo. “El hombre es un libro en múltiples tonos. Una sola tonalidad no le basta, sería monótono. Aunque la modulación a otros seres le sea innecesaria a una naturaleza autárquica-Coexistimos por contraste, por contacto, por simple aproximación, Montaje”. (95) El libro que escribe Amós es híbrido y asume la forma anómala del archivo, ya que no puede descartar la simultaneidad, el contacto con el otro, el haz de luces que en la apercepción traducen lo real. Ese sujeto que se piensa a sí mismo y al pensarse da forma a la realidad compite con la lógica institucional de la biblioteca modular, que determina una jerarquía de poder. “Sin un modular cómo seguir escribiendo, cómo entrar por la puerta ancha de la literatura. La consagración del modular (estudio teórico de la sistematización y organización del arte)” (100). Lo que le falta al libro es una biblioteca, un orden que lo legitime como obra dado que su forma lo rehúye. De hecho, comparte con el archivo la lógica de un hereje. Según Goldchluk, la herejía del archivo señala su confrontación con el ritmo productivo del capitalismo. El espíritu acumulador del archivo es caótico, no tiene como objetivo ningún provecho sino todo lo contrario, es un gasto, un exceso en sí mismo que dispara la incomprensión, pero también la in-compresión, no puede ser reducido porque la desmesura está en su naturaleza. “Si el capitalismo es una religión de culto que no tiene días festivos, el archivo constituye una de sus herejías en tanto se empeña en conservar restos inasimilables, vale decir no biodegradables, no consumibles, y para ello recurre al gasto máximo y emplea el tiempo del exceso” (Goldchluk 59).

La hibridez caótica de sus materiales y el desvío del contrasentido que construye la herejía conspiran contra la obra. Porque esa disposición espacial del archivo, su forma no biodegradable, su naturaleza infinita, su incapacidad para la selección, evita una lectura



finalista que clausure los significados. No solo se pierde el criterio de conjunción, sino que hay un desafío a la linealidad de la escritura y a lo inacabado de la obra. El no-libro es una obra incompleta, una escritura que no tiene principio ni fin porque se juega en la temporalidad suspendida del archivo.<sup>15</sup> Y ese conflicto entre obra y archivo se trabaja en la novela. En efecto, el material del libro es la propia escritura tematizada a través de una conciencia desdoblada que hace convivir en Amós, el yo y su otra conciencia, el Libro y el Autor, el hijo y su madre, Warschaver y su obra. Ese límite indiscernible tiene su correlato en la desmesura del archivo y en la necesidad de encontrar una forma nueva que no se resuelva. Una obra inconclusa, no porque nada le falte sino todo lo contrario, porque se archiva en la mente. “Los archivos, los recortes, la clasificación, sensación de muerte. Solo lo que archiva la mente está vivo porque se olvida en seguida” (diario 15 agosto 1967).<sup>16</sup> De eso se trata, de lograr una obra capaz de reproducir la organicidad de un archivo, no de la biblioteca o del modular sino de este archivo que Warschaver utiliza como modelo para dar forma a su obra. *Hombre tiempo*, novela-archivo, Fina artista archivista, el yo que busca existir a través de una forma que se desvía siempre “porque es el punto final lo que se le escapa, por lo cual tiene que seguir cinchando otras aventuras-diálogos hasta que todo vuelva al monologo-discurso-apotegma que aseste un puñetazo al lector” (125).

Para terminar, esa herejía que en *Hombre tiempo* se expresa en la concepción de este mismo libro como obra, hace eco y replica en su archivo. Porque la disidencia aparece en los que dudan ante la fe, en los que prefieren saber antes que creer, en los que usan la imaginación y no la fantasía, en los que se dispersan porque tienen curiosidad, en el apartarse del dogma, ya sea de la ideología política que se apropia de la revolución o el de las políticas estéticas que reinan sobre el realismo. Fuera de la novela, el exceso contenido en el archivo exige que su cuerpo sea inspeccionado, que todos sus recortes sean puestos en un nuevo orden porque allí hay varias corrientes marinas, la que podría leer el feminismo, la que navegaría por los caminos de la creación artística, la que sortearía la tensión de las culturas de izquierda, la que se sumergiría en las tradiciones religiosas o la que solo se deje llevar sin rumbo por el archivo que le señalará el próximo juego por venir.

## Obras citadas

- Antelo, Raúl. “La potencialidad del archivo”. Artículo escrito para la cátedra de Filología Hispánica de la FaHCE-UNLP, 2008.  
[https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/antelo-la-potencialidad-del-archivo\\_marzo2017.docx](https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2011/08/antelo-la-potencialidad-del-archivo_marzo2017.docx)
- Caimari, Lila. “El Momento Archivos”. *Población & Sociedad*, vol. 27, n° 2, 2020, pp. 222-233.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, Paidós, 2004.

<sup>15</sup> Dice al respecto Foster refiriéndose al artista archivista que “Estos artistas son, a menudo, atraídos por comienzos frustrados o por proyectos incompletos, tanto en el arte como en la historia, que podrían ofrecer nuevos puntos de partida (105).

<sup>16</sup> Esta frase pasa casi intacta a la novela “Amós se queda pensando en la posibilidad de no escribir un libro. *Solo lo que archiva la mente está vivo porque se olvida en seguida*. Esto le surge a propósito de la sensación de muerte que le producen los archivos y las bibliotecas, y, sobre todo las colecciones. El hombre lo sistematiza todo, hasta las estampillas, hasta las botellitas de vino, y de un juego ha hecho una ciencia, el ajedrez, el juego ciencia” (énfasis mío, 113).

- Farge, Arlette. *La atracción del archivo*. Valencia, Edicions Alfons El Magnanim, 1991.
- Foster, Hal. “El impulso de archivo”. *Qualina Nimio*, n° 3, 2016, pp. 102-125.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Madrid, Tusquet, 2004.
- Glozman, Mara. “La construcción de archivos discursivos”. *Revista Luthor*, n° 44, 2020, pp. 2-12.
- Goldchuk, Graciela. “El archivo como política de lectura: preguntas en torno a la crítica genética”. *I Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*, 7 de agosto de 2015, Buenos Aires, Argentina. *Memoria Académica*. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.12558/ev.12558.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.12558/ev.12558.pdf)
- Guerrero, Javier. *Escribir después de morir*. Santiago de Chile, Metales pesados, 2022.
- Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique*, n° 45, 1981, pp. 173-193.
- Pené, Mónica. “En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura”. *Palabras de archivo*, Graciela Goldchuk et al, compiladores, Santa Fe, Ediciones UNL – CRLA Archivos, 2013, pp. 13-32.
- Warschaver, Fina. *Hombre Tiempo. Secuencia de Amós*. Buenos Aires, El Botero, 1973.
- Woolf, Virginia. *La novela moderna*. Madrid, Páginas de espuma, 2017.