

**LAS NOVELAS DE ALBERTO VANASCO: EN LA ESTELA DEL SURREALISMO**

Arce, Rafael\*

**Resumen:** El trabajo propone una lectura de la obra novelística de Alberto Vanasco. Para ello, se centra en la tensión entre los procedimientos vanguardistas y las demandas realistas de la forma novelesca. Esta tensión posee un componente histórico: la pertenencia de su autor a una generación polarizada entre el compromiso político de izquierda y la necesidad de experimentación. Las novelas de Vanasco vuelven fecunda la contradicción entre realismo y surrealismo, pero también entre el magisterio de Borges y la novela como forma. La lectura propuesta pone en evidencia una continuidad que va desde el examen filosófico de la temporalidad hasta la cuestión de la conciencia del otro y del mundo.

**Palabras claves:** Alberto Vanasco – surrealismo – conciencia – forma novelesca – realismo

**Abstract:** The paper proposes a reading of Alberto Vanasco's novelistic work. It focuses on the tension between the avant-garde procedures and the realistic demands of the novel form. This tension has a historical component: the author's belonging to a polarized generation between the left-wing political commitment and the need for experimentation. Vanasco's novels make the contradiction between realism and surrealism and between Borges's teachings and the novel as a form become fruitful. The proposed reading evidences a continuity that goes from the philosophical examination of temporality to the question of the consciousness of the "other" and of the world.

**Keywords:** Alberto Vanasco – surrealism – consciousness – novel form – realism

*Pese a las particulares actitudes de cada uno de aquellos que se han proclamado, o se proclaman, surrealistas, será preciso convenir que el surrealismo pretendía ante todo provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de conciencia del tipo más general y más grave posible, y que el logro o el no logro de tal resultado es lo único que puede determinar su éxito o su fracaso histórico.*

André Breton  
*Segundo Manifiesto del Surrealismo*

---

\* Doctor en Humanidades. Licenciado en Letras. Profesor en Letras. Investigador Asistente del CONICET (Centro de Investigaciones Teórico-Literarias, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral). Auxiliar de Literatura Argentina (FHUC – UNL [rafael.arce@conicet.gov.ar]).

### Introducción.

La obra novelística de Alberto Vanasco parece fundada en una contradicción. Esta aparente contradicción es consecuencia de ciertas cristalizaciones y generalizaciones hechas a partir de la historia literaria, de por sí compleja y llena de matices. Si nos limitamos al contexto de la literatura argentina (limitación justificada por cuanto su obra no ha trascendido ese contexto), Vanasco aparece como difícil de encasillar, tanto en escuelas o movimientos, como en generaciones y géneros: practicó la poesía, el cuento, la novela, el teatro y el ensayo, se vinculó al invencionismo y al surrealismo, fue editor de revistas de vanguardia, escribió en colaboración, frecuentó la ciencia ficción, el guión televisivo y la divulgación filosófica (publicó un libro sobre Hegel). Su obra es heteróclita y difícil de estabilizar. Vanasco publica su primera novela a fines de los años cuarenta y la segunda a mediados de los cincuenta: es decir, una época en la cual la narrativa se habría polarizado entre la tendencia antirrealista de la línea Borges-Bioy-Ocampo y las diversas formas de realismo que entonces jalonaban el otro polo de la narrativa, sobre todo a partir de la aparición de *Contorno*. El género novelesco, en las décadas del cuarenta y del cincuenta, y siendo muy esquemáticos, aparece intrínsecamente vinculado al realismo literario, ya sea para la refutación y el escarnio (el célebre rechazo borgiano), ya sea para la reivindicación y el elogio (la consabida inclinación de *Contorno* por el género y la valoración de la obra arltiana en esos términos).

Veamos un poco este contexto de la narrativa. Un cierto consenso crítico considera la década del cuarenta como marcada por la hegemonía cultural del grupo nucleado en torno a la revista *Sur*. Pero dentro de esta hegemonía, habría que distinguir algunos matices. Judith Podlubne, por ejemplo, afirma que desde su origen, en la década del treinta, conviven en tensión dos tendencias contrapuestas que, por su importancia creciente, pueden ser tomadas como representativas de las tensiones del mismo campo literario (aunque esta representación no abarque la totalidad, como veremos): una, espiritualista y moral, la de Eduardo Mallea, cuya obra novelesca tenía entonces una gran importancia en el sistema literario argentino, y otra, la de Jorge Luis Borges, formalista y vanguardista, propugnadora de una estética autónoma respecto de cualquier consideración que no sea específicamente literaria (Podlubne, 2011: 14-19). Pero lo más interesante del planteo de Podlubne es que ella complejiza la descripción y, escapando a los esquemas dicotómicos habituales de la historia literaria, plantea la siguiente distinción: si las opuestas “morales literarias” de la revista proponían, por un lado, una literatura autónoma y, por el otro, una comprometida, ésta última, a su vez, no debe confundirse con el compromiso político previo de los escritores:

El desarrollo puntual de cada uno de estos dos núcleos me permitió identificar que el humanismo de *Sur* se afirmó en conflicto con las dos tendencias antagónicas entre las que se debatían los escritores europeos de entreguerras: el aislamiento de los defensores del arte puro ante la crisis mundial, por un lado, y el compromiso directo con causas políticas de izquierda o de derecha, por el otro. La reivindicación de los valores humanistas operó en

este sentido como una alternativa equidistante de los *efectos deshumanizadores* que los escritores de *Sur* les imputaron a las escuelas de vanguardia y de la *indiferencia hacia los grandes problemas del hombre* que les atribuyeron a las llamadas literaturas de propaganda (Podlubne, 2011: 20).

Para Podlubne, si hubiera que identificar a la revista con una estética, por lo menos en su origen y durante las primeras décadas, sería la de Mallea: una moral espiritualista y humanista, con la que sintoniza perfectamente el pensamiento expreso de Victoria Ocampo, su directora. En el contexto de la cultura occidental de entreguerras, esta moral literaria se opone (de modo “equidistante”) al esteticismo de la vanguardia y a la literatura de propaganda, tanto de izquierda (realismo socialista, es decir, Boedo, sus herederos y, posteriormente, *Contorno*) como de derecha (por ejemplo, el catolicismo recalitrante de un novelista como Hugo Wast). La historia literaria, olvidado hoy Mallea y canonizado Borges, arroja retrospectivamente la imagen de una hegemonía borgiana que en realidad se consolidó en una ardua y paulatina lucha de campo no exenta de contradicciones.

En consecuencia, habría que hablar más bien de la consolidación de una tendencia fantástica en el contexto de la narrativa de los cuarenta, que tiene su origen en la obra de Borges pero que no se reduce a este ascendente:

Se trató de una literatura que se reivindicó como autónoma frente al caos político y a la realidad social, apelando a los procedimientos del género fantástico y del policial, alejados del realismo, la novela psicológica o la literatura social. A su vez, son textos que ratifican en el plano narrativo la estructuración de un mundo cerrado como símbolo de un orden que se desea no contaminable por los avatares de la historia (Saítta, 2004: 13).

Esta es otra de las ideas consensuadas por la historia literaria: el antirrealismo programático de muchos narradores de la década del cuarenta procesaba negativa o evasivamente la realidad política del momento, puntualmente el impacto en la cultura y la vida argentinas que provocó el peronismo. Continúa Saítta:

Narraciones tales como ‘El perjurio de la nieve’, de Adolfo Bioy Casares, *Las ratas*, de José Bianco, “Casa tomada”, de Julio Cortázar, entre otros, postulan espacios cerrados donde desaparecen las nociones de causalidad y de desarrollo histórico, y se apela a un orden inmutable, ahistórico y atemporal que busca paralizar la posibilidad de la acción humana sobre la realidad y conjurar, de este modo, un futuro que modifique el presente de una clase (Saítta, 2004: 13).

Esta tendencia es coherente tanto con el conocido antiperonismo del grupo *Sur* (rechazo político que los cohesionaba más allá de las diferencias y de las estéticas antagónicas) como con el igualmente célebre antiperonismo de Julio Cortázar. También, con el rechazo del género novelesco: el ejemplo de Saítta es la novela de Bianco,

reivindicada por Borges, al igual que *La invención de Morel* de Bioy Casares, como una rareza o un caso aislado y feliz dentro de la hegemonía de la tradición de la novela argentina, saturada de la verosimilitud meramente realista de Payró y de Gálvez.

Antes de considerar la década del cincuenta, sería necesario detenerse en dos escritores que publican su primera novela a finales de la década del cuarenta: Ernesto Sabato y Leopoldo Marechal. El primero, cercano al grupo *Sur*, podría representar una inflexión del espiritualismo humanista. También Sabato considera la literatura como un espacio de conservación y exaltación de valores universales: solo que en su obra, si consideramos sus primeros ensayos y su novela *El túnel* de 1948, este humanismo posee inflexiones del existencialismo, marca legible sobre todo en su insistencia con las nociones de “angustia” de Jean Paul Sartre y “absurdo” de Albert Camus. En este sentido, su primera novela, si bien no rechaza los recursos del verosímil realista y las posibilidades de la introspección que proporciona el uso de la primera persona, tiene, como en el resto de su obra de ficción, una tendencia a lo alegórico que lo acercan todavía más a la obra de Mallea. El elemento alegórico de la ficción sabatiana (ausente, por otro lado, de las novelas de Sartre y de Camus, si exceptuamos *La peste*) corroboraría esta posición humanista de su autor, en la medida en que los conflictos de sus novelas estarían dramatizando los problemas esenciales y espirituales de la civilización, por lo que sus historias tenderían a ser alegorías de la condición humana:

Así, entonces, la literatura está destinada, lo cual se traduce, en lo concreto, en cierta apodíctica solemnidad y una fuerte tendencia a la alegoría...

(...)

Tanto María Iribarne Hunter (*El túnel*) como Alejandra Vidal Olmos (*Sobre héroes y tumbas*) entran en el mismo, y quizás posromántico, paradigma de la *femme fatale* (Castillo Durante, 2011: 502 y 503).

Por su parte, *Adán Buenosayres* de Marechal, también de 1948, fue en su momento desatendida casi unánimemente (una de las célebres excepciones fue la reseña del entonces poco conocido Cortázar), en parte por lo que se interpretó como burla de sus viejos camaradas martinfierristas, en parte por lo extemporáneo y radical de semejante propuesta novelesca. Marechal publica su extensa y elaborada novela como un homenaje póstumo a la vanguardia de la década del veinte, haciendo una síntesis novelesca de todos los procedimientos vanguardistas de entonces, parodiando el criollismo del joven Borges y, a la vez, estableciendo un diálogo con la gran tradición narrativa occidental, intertextualizando a Homero, Dante y Joyce. *Adán Buenosayres* fue, en algún sentido, una rareza de la época y un anacronismo: significó una inesperada resurrección del martinfierrismo, su clausura definitiva, y anticipó la vanguardia novelesca de Cortázar, alimentando líneas subterráneas hacia el futuro (Prieto, 2006: 242-243).

Por su parte, la década del cincuenta lleva la huella de la irrupción de los escritores de la revista *Contorno*. Para Saítta, *Contorno* significó una reacción contra esta posición refractaria a la representación literaria de lo histórico político:

La narrativa de estos años (a partir de 1955) introdujo lo político y lo histórico como materiales literarios, incorporando y reformulando procedimientos del realismo. David Viñas, Bernardo Kordon, Bernardo Verbitsky, Beatriz Guido, Andrés Rivera, entre otros, encuadraron la indagación histórica y social en relatos que retoman líneas de la literatura de Boedo y del realismo socialista cuestionando, a su vez, el modelo realista hegemónico en las décadas anteriores (Saítta, 2004: 14).

El título mismo de la revista apuntaba a un programa de sutura: el “contorno” alude a esa zona en la cual la obra literaria se interrelaciona con su contexto material y social de producción. En el marco de este programa, el rescate de la obra de Arlt es una operación clave: para los contornistas, Arlt también está “equidistante” del formalismo borgiano-martinfierrista y del compromiso representacional de los novelistas de Boedo. La obra de Arlt encarna el ideal contornista: un realismo literario que trabaja en tensión con la materialidad histórico-política de su época, pero que es al mismo tiempo desbordado por la experimentación verbal y la deformación imaginativa. La novela resulta ser, en este sentido, el género más apto para destacar ese “contorno”: la tradición de la novela argentina, desde Mármol hasta Mallea, ha estado presa de un realismo ingenuo que carece del componente de tensión necesario para esa emergencia del contorno. En este sentido, el diagnóstico de la revista coincide bastante con el de Borges. Solo que, al contrario de éste, los contornistas sí apuestan por la novela realista, solo lograda artísticamente por Arlt, olvidado hasta entonces:

Arlt, entonces, por encima de Boedo y de toda la tradición realista tardía, pero también de toda la literatura de invención de Borges y Bioy Casares, de la novela psicológica de Mallea y del pesimismo confesional, incoherente y falso, de Ernesto Sabato, según lo describe [Adolfo] Prieto en la revista *Centro*, en diciembre de 1952 (Prieto, 2006: 324).

Hasta aquí, hemos descrito a grandes trazos la situación de la narrativa en las décadas del cuarenta y del cincuenta. Habría que agregar, además, que Vanasco viene de un grupo de poetas, por lo que su formación complica la situación de su propia obra, tensionada por las divergentes y contradictorias líneas señaladas, a las que hay que agregar además el impacto de la experiencia poética de su época.

En el prólogo a la reedición de *Sin embargo Juan vivía*, la primera novela de Vanasco, cuya primera edición es de 1947, Noé Jitrik escribía:

La narrativa no era tenida en cuenta, como si hubiera sido difícil luchar contra un monstruo ético llamado realismo apuntalado no solo por las tendencias de actualidad en Europa sino por los alcances ético-políticos que podía tener una aproximación a la realidad desde el punto de vista narrativo. Heroicamente, pero también congelada y acriticamente, si se era disconforme y se quería dar algo a los otros, confundidos y deprimidos por un proceso

histórico bastante avasallador, no quedaba otro camino que el del realismo; toda izquierda se volcaba en el realismo (Jitrik, 1967: 13).

¿A qué se refiere Jitrik con este “menosprecio” de la narrativa si hemos visto, hasta aquí, justamente la situación de disputa en la que se hallaba el género? Se refiere a los jóvenes de la vanguardia del cincuenta, de la que Vanasco era parte por afinidad de grupo y por generación: el invencionismo y su antecedente, el surrealismo. Esquemáticamente, y si nos limitamos al ámbito de la poesía argentina, la generación del cuarenta es considerada neo-clásica y neo-romántica, en contraposición con la del cincuenta, vanguardista. Sin embargo, el punto de vista generacional tiende a simplificar en demasía la cronología. En 1944 apareció el único número de la revista *Arturo*, vinculada al grupo Arte Concreto-Invención, cuyo principal animador fue Edgar Bayley, teorizador del “invencionismo”; en 1946, Vanasco funda junto a Mario Trejo el H.I.G.O. Club, que realizaba intervenciones callejeras y anticipa, de ese modo, el *happening* de la década del 60; en 1948, Juan Jacobo Bajaría edita la revista *Contemporánea*, que nuclea a jóvenes poetas invencionistas y surrealistas; Aldo Pellegrini, por su parte, introductor del surrealismo en Argentina, edita la revista *Ciclo* entre 1948 y 1949; por último, importantes poetas de la vanguardia del 50 como Enrique Molina, Olga Orozco y Raúl Gustavo Aguirre publican sus primeros libros en la década del 40 (Prieto, 2006: 371-380; Espejo, 2009: 20; Alonso, 2009: 71-73). Es este contexto poco favorable a la narrativa el que destaca Jitrik. La poesía se había erigido, del mismo modo que en las revistas del veinte, en vanguardia del arte y la literatura, mientras que aquellos que habían tenido éxito durante la vanguardia histórica en su versión local ya se habían aclimatado a su propia madurez y a la lenta consolidación de una obra cuyas tendencias se habían vuelto hegemónicas (Borges es el ejemplo paradigmático).

Pero Jitrik señala otra cosa en el prólogo, que ya anticipamos: la *elite* literaria era fundamentalmente antiperonista. La alternativa de izquierda no peronista surge recién con los escritores de la revista *Contorno*. La política atraviesa y de algún modo determina las elecciones poéticas: es imposible considerarse un escritor de izquierda y, a la vez, tomar como modelo a Borges.

Es de todas estas contradicciones que las novelas de Vanasco se alimentan, y por lo que resultan, aun hoy, difícilmente legibles. Borgiana, surrealista, existencialista, la novelística de Vanasco expresa además una concepción materialista de la realidad por la cual se la puede acercar al contornismo de los años cincuenta. ¿Cómo se articulan todas estas aristas tan heterogéneas y hasta contradictorias? Nuestra hipótesis postula una continuidad sutil que va de la experimentación vanguardista hasta la figuración histórico-política y da cuenta del modo en el que Vanasco intentó escribir una narrativa políticamente comprometida y formalmente de avanzada, combinando líneas en tensión de la narrativa y procedimientos aprendidos del surrealismo.

### **Tiempo y narración.**

Todas las novelas de Vanasco son experimentos con la temporalidad.<sup>1</sup> *Sin embargo Juan vivía* está narrada en segunda persona y en tiempo futuro, por lo cual se ha

considerado una precursora de *La modification* (1957) de Michel Butor (Jitrik, 1967: 14-15; Benítez Pezzolano, 2000: 148-149). Ese tiempo está sostenido por la conjetura: la trama policial, con su correlato de hipótesis, de posibilidades mutuamente excluyentes, anticipa argumentalmente la reflexión sobre el estatuto de lo virtual. El protagonista, al que se dirige tentativamente el narrador, considera su existencia como potencialidades no actualizadas. La conjetura, que parece recaer sobre el enigma policial, muy pronto se muestra como origen del relato: ¿cuáles serían las posibilidades que se abrirían con la muerte de la hermana del protagonista? El tiempo futuro es entonces la pregunta por la potencia de un cierto acto que permanece como virtual. No hay encadenamiento causal de acciones, sino yuxtaposición desigual de actos cuya lógica se desprende de posibilidades diferentes. La línea de la escritura no acompaña el despliegue temporal de la duración, sino que constituye el continuo en el que se montan escenas heterogéneas. El procedimiento es el *collage* surrealista (Breton, 2006: 197): la incoherencia de la historia delata el origen divergente de los actos, separados cada uno, doblemente, por la posibilidad que los excluye y por el desprendimiento de la lógica causal que los convertiría en acciones componibles en una unidad argumental. Lo mismo sucede con el espacio: la descripción contradictoria de la ciudad, el pueblo, la montaña y la isla, no es consecuencia de la postulación de una realidad segunda, onírica o imaginaria, sino el alineamiento de espacios distintos para diferentes posibilidades virtualmente desanudadas. Y, por supuesto, es lo que sucede con el tiempo: el futuro no es una modalidad prospectiva, sino más bien el modo más eficaz de intentar ceñir, atrapar, esas posibilidades divergentes y, desde el punto de vista del verosímil, mutuamente incompatibles.<sup>2</sup>

En *Sin embargo Juan vivía*, lo virtual no se opone a lo real, sino a lo actual (Deleuze 2002: 314-15). Lo virtual es la potencia que permanece como potencia: es una parte constitutiva de lo real. Para el protagonista de la novela, la obligación de elegir entre los posibles narrativos significaría reducir la vida a la unidad y, por lo tanto, renunciar a su esencia que es la multiplicidad. El acto, proyectado, fantaseado o soñado (que, como tal, debe ser trascendental, debe tener un sentido metafísico, como el asesinato: Erdosain, Raskolnikov, Christmas), suspende la actualización y proyecta un futuro plural donde las posibilidades se dan todas a la vez:

Genoveva –en el momento de su muerte – habrá sido para ti el punto de partida desde el cual (hacia el futuro y en todas direcciones) reventarían tus mejores posibilidades, los deseos más claros y las esperanzas más turbias, ya sin trabas ni restricciones (Vanasco, 1967a: 34).

El futuro anterior es un tiempo paradójico: expresa el porvenir desde el punto de vista de un futuro posterior. Para el protagonista, su pasado mismo tiene una modalidad de futuro anterior: aquello que quiso hacer pero no hizo, lo instantáneo de su voluntad que no pasó nunca al acto, se le aparece como un futuro puro, en la medida en que no se actualizó y, por lo tanto, no dejó nunca de ser potencia, es decir, inscripción del porvenir en el presente por inflexiones de una conciencia (deseo, impulso, esperanza):

Esa palabra despejará todo un sector olvidado de tus viejos anhelos, cuando pensabas recorrer América a caballo y ser, de a caballo, el mismo de siempre pero mucho más dinámico y más fuerte (Vanasco, 1967a: 36).

El viejo anhelo aparece románticamente como una utopía de juventud. Esta novela, la más radical de Vanasco desde el punto de vista del experimento, es también la que menos tematiza la preocupación histórico-política. Sin embargo, aparece, como en todas, una interrogación por la causa “americana”. El futuro no realizado del protagonista, que experimenta como un pasado-futuro, está estrechamente vinculado al motivo del viaje y a la posibilidad de la formulación de una problemática americana encarnada en esa experiencia.

En *Para ellos la eternidad* (1957), su segunda novela, el experimento es menos espectacular, pero igualmente visible. Varios personajes se encuentran en un tren secuestrado por unos sindicalistas después de un atentado político. El relato alterna entre el tiempo presente, que describe las relaciones entre los personajes durante la fuga, y el pretérito, que cuenta las historias de cada uno. La novela es en gran parte una reflexión sobre la contingencia, una de las obsesiones del autor: el destino de esas vidas se imagina a partir de una serie de coincidencias y encuentros fortuitos que desembocan en el viaje. Porque, al mismo tiempo que el itinerario de cada uno los ha reunido en esa circunstancia, las historias ya se han cruzado con anterioridad, de modo que el encuentro es el desenlace de un cálculo de probabilidades: cada uno arriba huyendo o buscando algo en relación con una historia que implica el destino de otro de los personajes.

Podría decirse que en esta novela sucede a la inversa que con la primera: siendo la menos experimental de las cuatro, es correlativamente la que más cerca está de degenerar en tesis, en el sentido de toma de posición ideológica ante la realidad histórico-política de su tiempo. De hecho, *Para ellos la eternidad* trabaja deliberadamente en el terreno de la alegoría: los pasajeros a los que sorprende la abrupta partida del tren son diez; sumados a los tres personajes que se fugan después del atentado, la cantidad de destinos o vidas que comparten ese viaje son trece. Ese es el número de los países de América del Sur y hay varios párrafos que corroboran esa intención alegórica: los trece destinos atraviesan la noche continental en búsqueda de la frontera. Ese horizonte de rebasamiento de una limitación es claramente simbólico y la insistencia con América y con lo americano (en todas las novelas se habla en estos términos, nunca de América Latina o del Sur y rara vez de Argentina) hacen presuponer que esa esperanza se refiere a un destino colectivo y no solo individual<sup>3</sup>:

El tren prosigue su carrera desencadenada en la noche, unificando por unas horas sobre el corazón desollado de América del Sur esos trece destinos complicados con el suyo.

(...)

Nada puede reconocerse, ni aprehenderse, ni siquiera nombrarse, en la infinitud que los protege. Sólo esa rápida y confusa maraña de nieblas: metáfora de América (Vanasco, 1957: 61).

Si la primera novela experimenta directamente con el tiempo futuro, *Para ellos la eternidad* sitúa su interrogación en el presente: en ambas, se trata de la abolición del pasado. El título puede entenderse en el sentido de que, en ese viaje, la duración se encuentra suspendida y no solo porque la intención alegórica tienda a desprender la trama de la anécdota: las historias de los pasajeros, que se introducen en cada capítulo mediante una analepsis, tienen por efecto ensanchar, densificar, ese presente suspendido en el que lo que sigue sucediendo, una y otra vez, es el encuentro, la epifanía de cada destino enlazado al otro de modo no esencial ni fatal. Pero, simultáneamente, cada una de esas historias termina por un *acto instantáneo* que saca al sujeto de la fatalidad de la acción y lo corta de su propio pasado, arrojándolo a la incertidumbre del presente (y, en consecuencia, del futuro: el destino del tren, que es también el destino de América en la clave alegórica). Por eso, *Para ellos la eternidad* es una novela, en cierto modo, hecha de relatos: cada uno de esos relatos (distinguidos, además, por un estilo particular) posee la unidad y la clausura de la duración, de lo definitivo. El personaje “pasa” de su historia al caos del presente, y entre un tiempo y otro no hay continuidad, sino interrupción, salto: para Virginia, la muchacha de la segunda historia, la vida de reclusión con sus tías, opaca, monótona y vacía, se terminó el día anterior a esa noche del viaje, pero experimenta esa vida como si hubiera transcurrido en un pasado remoto, arcaico. La interrupción tiene, cada vez, la forma de una experiencia extrema: la acumulación de calamidades a partir del accidente de Simón, el personaje de la primera historia, lo lleva a un exceso que lo obliga a dar un salto fuera de su propia vida, hacia un heterogéneo radical. O bien, el encuentro de Virginia con el joven que la obliga a abandonar el hogar, lo conocido y lo ordenado, por el afuera, incomprensible y caótico:

–Ahí va –dijo él–. Tendría que haberlo atado.

–¿Qué perro?

–Ese lanudo.

–No veo nada.

–Ahí enfrente. Mírelo.

Virginia no veía nada y menos algo lanudo.

“Esta confusión debe ser el mundo” pensó. Sentía, eso sí, la presencia del muchacho como una fuerza poderosa y latente... (Vanasco, 1957: 29).

Del mundo se tiene experiencia, no conocimiento: la confusión es, para Virginia, el comienzo de una vida más intensa o, sin más, el comienzo de la vida. La presencia se da en términos de fuerza, no de inteligibilidad: la situación se presenta para ella como absurda, pero al mismo tiempo como algo que la impacta corporal, materialmente. Lo que tiene sentido, orden y coherencia, lo claro y distinto, es para Virginia la casa, la vida familiar, las tías. El cruce del umbral tiene como consecuencia la caída de esas categorías, el sumergirse en el caos y la incertidumbre, pero ese desorden es precisamente el mundo.

De ahí el trabajo de socavamiento con el pasado. El tiempo pretérito es un orden de hierro que no puede sino obturar la potencia. En este sentido, todas las novelas de Vanasco se erigen contra el pasado, contra la duración y, por lo tanto, contra la lógica de los posibles narrativos, el binomio causa-consecuencia y el encadenamiento secuencial. Por eso

hablamos de *acto* y, más arriba, hemos enfatizado de modo deliberado llamándolo *instantáneo*, lo que en rigor es una redundancia: la acción es la que se encadena en un secuencia lógico-causal, la que obedece a una motivación, mientras que el acto es lo que interrumpe ese continuo secuencial, es instantaneidad que permite el salto, el pasaje entre heterogéneos: pasado-presente, presente-futuro (Bachelard, 1980: 24):

Luego seguí hacia el hotel presintiendo que ella no iría porque la gente se deja arrastrar en todo momento por demasiadas cosas, por los hechos accidentales e imperiosos que nos reclaman a cada instante y que nos alejan para siempre de todo pasado y de todo orden (Vanasco, 1957: 79).

Las expresiones temporales son de una precisión notable: nótese que en ninguna de ellas el narrador presupone la idea de duración. “Todo momento” y “a cada instante” describen la experiencia temporal como descompuesta en átomos: las “cosas”, lo “accidental” y lo “imperioso”, son la aparición de lo que descompone todo orden lineal y toda historia inteligible. El instante es algo que se renueva cada vez, que nace y muere en un éxtasis que descoloca al sujeto, que lo libera del orden de su pasado. Incluso la frase “para siempre” no expresa una duración ininterrumpida, sino la salida fuera de toda duración: cada instante puede (o no) desencadenarnos del pasado, cada instante puede (o no) ser fecundo. Llamamos *contingencia* a la experiencia del instante fecundo. La contingencia no sería ni el destino (el orden, lo preestablecido, lo necesario) ni el azar (el caos, lo indeterminado, lo accidental), sino el término que permite salir de la alternativa y de su lógica: la contingencia es el acontecimiento de la probabilidad, el instante infinitesimal en el que *la vida se hace real*. La acción tendría su fundamento en el sujeto; la circunstancia, por el contrario, lo anularía como tal. Pero el *dejarse llevar*, el obedecer a algo que se presenta como exterioridad, es la coincidencia entre el adentro y el afuera que llamamos contingencia. Todos los personajes de estas novelas en algún momento “se dejan llevar”, pero ese abandono es consentido y de ningún modo azaroso, sino enlazado a lo fortuito de un tiempo-lugar. En la contingencia, el hecho fortuito, puramente exterior, se conecta arbitrariamente con la decisión que cambia la propia vida, pero entre esta decisión y la exterioridad no hay necesidad alguna. El día siguiente al encuentro con el enigmático muchacho, al que no volverá a ver, Virginia decide escaparse:

Se despertó con la seguridad de que ese día era trascendental para ella. Hay vidas lentas, desproporcionadas, protegidas de la duda y de la zozobra, envueltas en la nada y encallecidas por ella, que vegetan a la sombra de un gran error que concluirá por consumirlas. Pero la vida acababa de acelerarse para ella (Vanasco, 1957: 35).

Es significativo que el atomismo temporal, que ha sido objeto de reflexión en el pensamiento contemporáneo (nosotros nos remitimos a Deleuze y a Bachelard), haya sido pensado por Vanasco en los mismos términos: hay en sus novelas una imaginación material que remite directamente al problema físico de la cuántica y al problema matemático del

cálculo infinitesimal. Quizás el problema del tiempo sea el tema de toda su obra: de ahí su interés por la ciencia ficción (publicó un libro de cuentos en colaboración con Eduardo Goligorsky sugestivamente titulado *Adiós al mañana*) y por la obra de Hegel. Las novelas de Vanasco evocan la imaginería borgiana del tiempo no solo porque trabajan ideas que Borges imaginó en ficciones breves, sino también por cuanto el narrador de Vanasco es más una conciencia pensante que narradora: la descripción, la reflexión, la arquitectura de la imaginación, es en Vanasco tanto o más importante que la “historia” que se cuenta. En este sentido, es un vanguardista cabal: no importa tanto el resultado (más de un crítico ha considerado sus novelas intentos fallidos<sup>4</sup>) como la huella de un proceso de pensamiento, el rastro de una reflexión que no es la de un filósofo ni la de un científico, sino la de un novelista. Lo esencial es la idea de la que salió la novela, más que la novela misma.

Ahora bien, esta suerte de investigación fenomenológica tiene por horizonte una consideración que rebasa la dimensión filosófica y pretende llegar hasta lo social. En el caso de *Para ellos la eternidad*, tenemos, como fuerzas en tensión, *lo alegórico y lo novelesco*, esto último entendido como la exploración reflexiva del narrador. Pero, más allá de lo alegórico, el salto de lo atómico o cuántico hacia lo social acontece en el despliegue mismo del pensamiento novelesco: no hay *lo filosófico* por un lado y *lo social* por el otro, sino el intento de hacer la experiencia del *pasaje* de uno a otro. Para volver a la última cita: la historia de amor con la joven, cuyo encuentro contingente se produce durante el viaje a Mar del Plata para probar un método de juego en el casino (de nuevo la reflexión sobre la posibilidad de encontrar una clave para dominar el azar), implica para este narrador una dimensión que trasciende lo individual:

Yo quería encontrarme con ella en las grandes playas alejadas del centro, porque en los ámbitos abiertos quería sentir en toda su amplitud la inmensidad de América, la profundidad de la vida, el vértigo del tiempo, la alegría del espacio, la plenitud de todo eso que termina por transformarse en meras palabras y que solo sentimos o comprendemos a medias (Vanasco, 1957: 80).

Esta novela anticipa una idea examinada con detalle en *Los muchos que no viven* y en *Nueva York Nueva York*: la gran ciudad como espacialización de ese orden opresivo que encarna el pasado. El viaje (romántico, criminal, revolucionario, de exilio) es siempre en Vanasco anhelo de intemperie y de franqueamiento de límites: es una experiencia sublime. La cita también es precisa en su enumeración: la liberación del orden opresor (pasado, duración) es correlativa de la apertura de un espacio (cerrado, claustrofóbico: la gran ciudad). Esa apertura implica ya un sentimiento de otredad: la inmensidad metafísica es la prueba del estatuto de lo americano (quizás haya en esta idea un eco de Ezequiel Martínez Estrada, cuya *Radiografía de la pampa* fue un hito ensayístico de los años treinta). Esa es la “alegría del espacio”: soltar las amarras que encadenan a la duración (y, por lo tanto, a la Historia: el destino trágico, sangriento, de América) es abrirse a la geografía de un continente de profundidad existencial y vital. De modo que la contingencia, el don del instante, se presenta a una conciencia subjetiva, pero esta conciencia es ya conciencia del

otro. No hay una sin la otra, pero hace falta el paso, el pasaje, de una a otra, de la consideración microfísica del átomo temporal a la consideración metafísica del ser-con pasando por ese misterio que es la vida: de ahí el *vitalismo*, que también es vanguardista y fundamentalmente surrealista.

No en vano Vanasco es lector de Hegel: el examen de sus novelas va de la materia hasta la conciencia pasando por el problema de la vida. Esos son los tres términos: átomo material, vida (orgánica, sensitiva), conciencia (pensamiento, del yo, del mundo y de los otros). Como lo tematiza la novela:

Diminutos puñados de materia que han reaccionado de alguna forma y pueden reconocerse a ellos mismos y al universo. Esa es toda la perplejidad metafísica. Expresar esa perplejidad es la función del arte. Y el goce estético es asistir a esa lucha e intuir la victoria. (...) Nos lanzamos hacia el futuro y solo se nos opone la circunstancia. Es la circunstancia lo que debemos vencer. Es necesario tan solo ser un impulso, un salto, un ir hacia algo. La vida es futuro de acción y allí está nuestro sentido (Vanasco, 1957: 112-113).

*Los muchos que no viven* (1967) lo plantea desde el título: no hay que entenderlo en el sentido de los muchos que no pueden vivir o que viven mal, sino de los que viven una sola vida. Esa unidad, lo dijimos, es lo contrario de lo vital: constituye un orden que encadena la conciencia, imposibilitada por tanto de experiencia alguna. Esta vez el experimento consiste en la utilización excluyente del pretérito imperfecto. Hay por lo menos dos corolarios importantes de este uso. En principio, es imposible distinguir los acontecimientos extraordinarios de lo habitual: tanto la descripción de la situación estable como la irrupción de lo nuevo se colocan en la misma superficie narrativa. Aunque la lectura puede separar analíticamente la descripción y la acción, el avance de la novela tiende a confundirlas. Por otro lado, la ausencia de pretérito perfecto vuelve, a la larga, sospechosa la ubicación temporal de esa historia en el pasado: la impresión de acción no concluida, que provoca el imperfecto, coloca el relato en una especie de virtualidad constante; como si lo que se nos contara perteneciera a un pasado cortado del presente en el que se rememora, como si ese pasado estuviera en una dimensión que, o bien está separada de su relato por un hiato, o interrupción, o bien lo ocupa todo como una especie de peso insoportable, como si el relato hubiera queda preso de ese pasado de tedio y no pudiera más que repetir aquello que, una y otra vez, retorna. El imperfecto de la novela da, en ese sentido, la imagen de un pluscuamperfecto omnipresente y, por decirlo de algún modo, contemporáneo del presente de su relato, una suerte de *pasado del pasado* que, al no pasar jamás al perfecto, al no devenir ni siquiera una potencia que pueda engendrar un presente, quedara, como el futuro de *Sin embargo Juan vivía*, también virtual. Un tiempo amenazante y esterilizante que impide toda eclosión de un presente.

*Los muchos que no viven* narra la historia de un profesor particular que está a punto de ser desalojado de su casa, y que tiene una relación de indiferencia y de extrañeza con su mujer y con su hijo. En un ambiente de decadencia, sinsentido y violencia contenida, el protagonista deambula por la ciudad nocturna y, como telón de fondo, se recorta una vaga

amenaza social, que no parece corresponder exactamente a una fecha en particular, sino más bien a la sensación de inestabilidad política posterior al golpe de Estado de 1955 en Argentina. A diferencia de las otras dos novelas, *Los muchos que no viven* está narrada en primera persona (algunas de las historias de *Para ellos la eternidad* también, pero la persona de base es la tercera). Este punto de vista acentúa la extrañeza del relato, porque el narrador abre una distancia tal que pareciera que nos contara, no su vida, sino la de un tercero completamente ajeno.

Ante la ausencia de tiempos perfectos, el narrador se ve obligado a forzar la sintaxis del relato introduciendo adverbios que buscan situar los acontecimientos:

Había una mujer buscando expedientes. La veía durante todo el año.  
(...) Llevaba una libreta negra y de vez en cuando se inclinaba, apoyaba la libreta en un muslo y anotaba algo. Yo la miraba hacer: ahora casualmente estaba escribiendo (Vanasco, 1967b: 20).

El encuentro con la mujer saca al narrador de su hastío y de su angustia cotidiana. En las novelas de Vanasco, el acontecimiento disruptivo es en general del orden del encuentro amoroso (argumento de *Nueva York Nueva York*). *Los muchos que no viven* cuenta una historia verosímil, realista, solamente incomodada por ese imperfecto constante, hasta que el narrador conoce a Antonia. Pero paulatinamente ese hecho va a tomando un cierto cariz de irrealidad, con lo cual se introduce de modo subrepticio la sospecha de que el narrador imagina a la mujer y todo lo relacionado con ella: la historia de su adulterio (la mujer también es casada) ocurre en un plano desdoblado y onírico. Si en *Sin embargo Juan vivía*, las situaciones absurdas o incoherentes se dan desde el comienzo mismo y no cesan; y en *Para ellos la eternidad*, se apoderan de ciertos relatos (la historia de Virginia, la del fotógrafo, etc.) pero la historia de base es realista (aunque tendiente a la alegoría); en *Los muchos que no viven*, en cambio, el verosímil realista va siendo ligeramente alterado por pequeñas anomalías. La historia se va minando subrepticamente y el mundo de ensueños del narrador, que es también su escape melancólico, se superpone al mundo diurno, haciendo una sustancia única: no hay separación de dos mundos y tematización del pasaje, sino “vasos comunicantes” o “campos magnéticos” (para decirlo con los términos de Breton), continuo en el que lo onírico cubre, como un nacarado, la totalidad de la historia.

Tanto el encuentro amoroso como la amistad permiten al hombre de este universo salir de su soledad esencial. Veíamos que la ciudad era objetivación de un orden alienante: en este sentido, la multitud dificulta, o directamente impide, la comunicación: *Era la prolongación de mi conciencia, su complicación y su ampliación: la ruptura de mi soledad* (Vanasco, 1967b: 25). Para pasar de la microfísica del átomo a la consideración del lazo social, el narrador hace escala en la relación uno a uno: lo decíamos más arriba cuando describíamos la conexión contingente entre los diferentes personajes de *Para ellos la eternidad*, muchas de cuyas historias se encuentran “pareadas” (Simón y Virginia, el paralítico y uno de los sindicalistas, la mujer del paralítico y el jugador, etc.). La física del átomo es una metafísica de la soledad: los entes están separados y su conexión es aleatoria, probabilística. Esa conexión es siempre uno a uno y, a lo sumo, implica a un tercero, casi

siempre conflictivo: el triángulo amoroso, el tercero excluido (el narrador de *Los muchos que no viven* asiste a la sempiternas peleas entre su amigo Miguel y la novia). La conciencia del instante es al mismo tiempo evidencia de soledad, porque la relación, en la instantaneidad, solamente puede comenzar o terminar o, mejor, comenzar y terminar: la relación (amor, amistad, fraternidad) solo puede articularse en un todo prospectivo o retrospectivo, pertenece al orden de lo establecido o por establecer. Por eso siempre los personajes de Vanasco están terminando una relación y/o comenzado una, siempre están buscando algo o huyendo de algo, siempre están esperando o viajando. Podría decirse incluso que el amor erótico es la utopía de una eternidad inmanente: es lo imposible de una conciencia de alteridad que esté siempre recomenzando.

*Los muchos que no viven* es una historia de inmovilidad, de inacción, de procrastinación: es una historia de la imposibilidad del exilio o de su inautenticidad como solución. En *Nueva York Nueva York* tendremos la historia de un argentino en la gran metrópoli, pero nunca quedará claro si es o no un exiliado. En *Los muchos que no viven*, la claustrofobia existencial (el encierro en la ciudad, metonimia del país) es inmediatamente social y, el exilio, una solución de compromiso que solo pueden darse los que tienen los medios materiales para hacerla. Pero, también, la ciudad es la encarnación de la injusticia humana y la necesidad de trascender sus límites, la necesidad de salir de su centro, es la evidencia de una soledad no solo metafísica:

Ciudad orgullosa, amurallada en su miedo a la intemperie y a la tierra, con los ojos cerrados, de espaldas a su verdad, que era la soledad y el desamparo que empezaban un poco más allá de sus últimas casas, el desierto que llegaba a diez kilómetros de la avenida General Paz (Vanasco, 1967b: 28).

El desamparo metafísico del continente es el correlato de un desamparo social (más allá de la avenida General Paz termina la ciudad de Buenos Aires y empieza la pobreza del Conurbano). El desierto conecta la intemperie geográfica de América con el límite en el que la civilización muestra su corrosión: la ciudad está cercada por un afuera inhóspito que impide la salida, pero ese afuera es resultado de la ciudad, es obra civilizatoria.

*Nueva York Nueva York*, también escrita en primera persona, está narrada siguiendo una cronología invertida. Es la historia de amor entre un argentino y una joven de Minnesota: comienza con el regreso de ella a su ciudad natal y el proyecto del narrador de volverse a Sudamérica, y termina con el día en que se conocen casualmente en una fiesta, que es también el día en que él llega a la metrópoli. De modo que la historia de amor coincide espacio-temporalmente con el tentativo exilio. Sin embargo, no puede hablarse de una “reconstrucción”: el carácter retrospectivo del relato no va de un desenlace a su explicación. Más bien la novela es el resultado de una yuxtaposición de escenas discontinuas. La pregunta por el desenlace, que se plantea explícitamente en el primer capítulo, promete una búsqueda de causas y consecuencias que el relato finalmente defrauda: *¿Cómo hemos podido llegar a esto?* (Vanasco, 1967c: 11). La novela comienza en presente y a partir de entonces se remonta hacia el origen. La respuesta a esa pregunta permanece oscura o suspendida.

¿Cuál es el sentido de la cronología invertida? Suponemos que en cada experimento de Vanasco no hay una intención definida, sino precisamente un ensayo que no prevé el resultado. El sentido del experimento es inmanente a su ejecución: en el punto de partida, solo hay un rechazo de la idea convencional del tiempo. La búsqueda de respuesta del protagonista, que podría ser un primer sentido de la inversión, se revelaría como una búsqueda fallida. Siempre es posible pensar las novelas de Vanasco en esta clave negativa altomodernista: sería inherente a su carácter experimental una moral del fracaso. Imposibilidad de elegir múltiples futuros (*Sin embargo Juan vivía*), imposibilidad de dar continuidad al pasado con el presente (*Para ellos la eternidad*), imposibilidad de comenzar (*Lo muchos que no viven*), imposibilidad de terminar (*Nueva York Nueva York*). Si cada ensayo “falla” en el sentido del resultado es porque su búsqueda es un imposible: una utopía. Si bien esta lectura altomodernista es viable, preferimos subrayar la dimensión positiva del gesto experimental. Cada novela es una imagen del tiempo. Y cada imagen es la afirmación de una cierta experiencia temporal que la convencionalidad de la duración reprime o escamotea.

*Nueva York Nueva York* ha sido criticada acremente por David Viñas. Para su punto de vista crítico, las objeciones parecen justas: los tópicos *beatniks*, que la novela acumula, no logran encarnarse en una imagen concreta de la gran metrópoli y de la experiencia norteamericana. El experimento narrativo no puede ser para la gravedad de Viñas más que frivolidad: la novela abundaría en ilustraciones de tesis y discusión de ideas en un plano puramente abstracto. Pero Viñas no puede (o no quiere) desentrañar la posible relación entre la ejecución del experimento, y las preocupaciones metafísicas y sociales del narrador:

Los capítulos del relato titulados con un abecedario al revés (desde la erre a la a) que apuntan a recuperar el pasado o lo lamentablemente perdido y que aluden a una especie de elegía, apenas si logran rescatar nombres o cierta aventura que inexorablemente concluye impregnada con el tono insulso y desalentador (Viñas, 1998: 307).

Como lo analizamos más arriba, Vanasco tiende más bien a subestimar la realidad del pasado. La cronología invertida no tendría que ver con la elegía, puesto que lo que guía el movimiento entre los dos puntos (r y a) es la analítica de un rasgo capital de la duración: la unidireccionalidad del flujo, la idea de que el pasado-futuro debe traducirse necesariamente en un atrás-adelante espacial. El razonamiento de Viñas parece una petición de principio: postula, a partir de un análisis superficial de la inversión, una intención elegíaca y de inmediato, habiendo descrito el tono neutro, insulso y desalentador, concluye una carencia de tono elegíaco. La falta de carnadura, por su parte, una vez admitido el repertorio de motivos *beatniks*, es la causa de que la misma se quede en una crítica puramente abstracta. Para nosotros, el problema estriba en que la abstracción está en la base del trabajo narrativo de Vanasco: la falta de carnadura de Nueva York es la misma carencia de cualquier experiencia de la ciudad que hacen los personajes en todas las novelas analizadas. No es que Vanasco fracase en dar espesor a la gran metrópoli, sino que todas las

ciudades de estas novelas son fantasmales, amenazadas de irrealidad. Muchas de las objeciones de Viñas podrían matizarse si se lee esta novela en serie con las otras: se ve entonces que sus “fallas” en realidad pueden imputarse a una deliberada pobreza de “concreción” general. De ese modo, puede presumirse que la abstracción es programática: es en el terreno de la idea donde se dirime el interrogante sobre el tiempo.

Como sucede muchas veces en las lecturas críticas, la irritación puede estar más cerca de la verdad del texto que la mera complacencia o elogio compensatorio. Dicho de otro modo: la crispación de Viñas pone en evidencia una lectura justa de la novela de Vanasco, en consonancia con la nuestra, aunque, por los presupuestos críticos de Viñas, su evaluación sea diferente y hasta contraria. Sirva de ejemplo esta cita:

Frente a esa generalizada y abrumadora irrealidad que va predominando en el relato como una temperatura o una emanación sin llegar a lo fantástico ni a las abstracciones extravagantes o alucinadas, se insinúan (hasta que episódicamente se instala en el proscenio de los primeros planos) un par de conjuros: la música y el sexo (Viñas, 1998: 307).

Esa “irrealidad” es para Viñas la falta de carnadura, es decir, el fracaso de la novela: pero es, para nosotros, el logro de Vanasco, esa especie de atmósfera onírica que lo tiñe todo, y que puede implicar la delicia del sueño o el horror de la pesadilla. Más bien delicia y horror se confunden y anulan, lo cual da a todas las novelas una nota de indiferencia o de asepsia que también puede resultar criticable para determinado lector. Esos dos “conjuros”, por su parte, que Viñas examina en relación con sus intereses críticos, puesto que la música del jazz y el erotismo ponen en escena el *pathos* de los cuerpos, tematizan esas dos posibilidades trascendentales de Vanasco, las del arte y el amor. Son absolutos y, si bien se encarnan, son más bien del orden de la idea. Es en la obra de arte donde se dirime la lucha del espíritu contra la materia, pero también en el amor, en el estatuto trascendente del sexo.

Al contrario de *Los muchos que no viven*, aquí lo que llena el relato es la sensación de un presente evocador, que no obstante en ningún momento se explicita. Contando la historia al revés, su protagonista la repite y, de modo simultáneo, la retrotrae de acción en acto y de acto en potencia. Cuando la novela termina, es decir, cuando empieza la historia, la aparición de Mary posee una consistencia que repite, sin necesidad de explicación ulterior, la experiencia del encuentro, con lo que tiene de espesor en cuanto cargado de posibilidades y de promesas. Es como si la inversión buscara, con su movimiento de rebobinado, devolverle a cada instante una densidad que solo la imaginaria duración puede otorgar de modo retrospectivo, pero sugiriendo que la densidad ya estaba allí, aunque permaneciera desconocida o escamoteada. O, mejor, que ya estaba allí precisamente *porque* permanecía desconocida: es la duración, la unidad que otorga sentido a un “comienzo” y a un “desenlace”, lo que arruina la intensidad de un instante fecundo, pleno de posibilidades. No es nostalgia del pasado, como quiere Viñas, sino inscripción que desengancha cada instante del transcurrir, convirtiéndolo en un mero punto de la línea temporal, no subordinado a la totalidad causal.

### Conclusiones.

Alain Badiou afirma que la retórica futurista de la vanguardia no tiene relación con la idea de un arte o una literatura por venir sino, más bien, con una necesidad de aprehensión del presente. La actitud vanguardista hay que buscarla en el acto artístico instantáneo: como el ahora es, por definición, aquello que no puedo sujetar, la retórica del artista tiene que inventarle un futuro programático a lo que está teniendo lugar en el presente perpetuo del acto. El futuro es entonces el horizonte necesario que captura, prospectivamente, lo que esencialmente se fuga: el proceso artístico incesante y puro que no coagula en ningún resultado.

Si nos circunscribimos al ámbito de la literatura, la poesía parece el lugar más propicio para esta investigación de lo instantáneo y fue por eso que se erigió en “vanguardia de la vanguardia”: la novela, en detrimento, no podía sino prestarse mal a esta búsqueda, toda vez que se hallaba indisolublemente ligada a la duración temporal. El monólogo interior fue una de las soluciones, en la medida en que reemplazaba el pasado intrínseco de la historia por el presente perpetuo del tiempo de la conciencia. Sin embargo, es conocida la desconfianza que la novela despertaba, por ejemplo, en Breton. En el desfasaje temporal del surrealismo en Argentina, Vanasco debe tramitar esta desconfianza (que era, recordemos, no solo la de la vanguardia histórica europea sino también la de los jóvenes que constituirán la vanguardia del 50) y, además, procesar el rechazo borgiano del género. Sus novelas son en gran parte experimentaciones con ideas que Borges se negó a ejecutar en la forma larga y que sintetizó en ficciones extraordinarias: *Sin embargo Juan vivía* es, entre otras cosas, una respuesta a la imaginación borgiana sobre la posibilidad de un relato que si bifurque en tiempos paralelos. Pero la solución de Vanasco, al utilizar el *collage*, es diametralmente opuesta a la de Borges y otorga a su primera novela ese sabor tan peculiar. El programático uso del tiempo futuro tematiza esta invención del arista de un porvenir para un acto que es, esencialmente, fugaz e inaprehensible.

Si la temporalidad del artista de vanguardia es, cualquiera sea su época, el presente, Vanasco enfrenta este problema con respuestas radicales. El problema de sus novelas es el estatuto del instante como átomo temporal y de esa preocupación derivan las otras: la materia, el espíritu, la vida, el mundo y la sociedad. Esa crisis de conciencia de la que habla Breton en el epígrafe con el que comenzamos este trabajo es aquí una crisis de la conciencia narradora: la forma novelesca sufre una violencia, una implosión, correlativa de la deformación que las imágenes de tiempos extraños imprimen a la idea de duración. Pero Vanasco deja ver los fragmentos de la forma novelesca realista: el inacabamiento, la imperfección, forman parte de su tentativa. El mundo se desgasta y se corroe como la misma forma de la novela. El movimiento y el proceso de esa corrosión son refractados por la disolución de la forma. El universo sombrío de la posguerra, que en la época dividió a los artistas entre autónomos de la forma y comprometidos con la política, se deja entrever menos en ese tono melancólico y en esas ideas tomadas del existencialismo en boga, que en las imágenes atroces de una experiencia temporal hecha añicos.

**ISSN: 1853-4112**

**AÑO V / 5-6 / 2014**

Fecha de presentación 31/05/2014 - Evaluación: 03/11/2014

**Notas:**

Vanasco publicó siete novelas, aunque la primera (*Justo en la cruz del camino*, 1942), texto adolescente en edición de autor posteriormente reciclado en otro, no suele tenerse en cuenta. Sus novelas serían entonces: *Sin embargo Juan vivía* (1947), *Para ellos la eternidad* (1957), *Los muchos que no viven* (1964), *Nueva York Nueva York* (1967), *Otros verán el mar* (1978) y *Al sur del Río Grande* (1987). Nuestro trabajo toma como corpus las cuatro primeras. Carecemos, por lo demás, de un índice bibliográfico riguroso de sus obras completas. Cfr. (Aira, 2001; 551), que omite la última novela, y (Benítez Pezzolano, 2000: 160), que hace lo propio con la penúltima.

<sup>2</sup> Ofrecemos una síntesis de las hipótesis desarrolladas en otro trabajo. Ver (Arce: 2013).

<sup>3</sup> David Viñas señala esta intención americanista de Vanasco en *Nueva York Nueva York*, aunque lo hace en términos de valoración negativa de la novela y de intenciones desmesuradas con respecto a la representación del continente: “a partir de la Argentina –y mediando la Cuba del Che – se trataba de hacerse cargo, literariamente y sin más, de la totalidad de América Latina. (...) Cuando, en verdad, lo latinoamericano conocido entre los argentinos era anecdótico, escaso o simplemente vacío” (Viñas, 1998: 303-304).

<sup>4</sup> Cfr. (Viñas, 1998: 299-309) y (Abbate, 2004, 573-597).

### Obras de Alberto Vanasco.

(1967a) *Sin embargo Juan vivía*. Sudamericana, Buenos Aires.

(1957) *Para ellos la eternidad*. Doble p, Buenos Aires.

(1967b) *Lo muchos que no viven*. CEAL, Buenos Aires.

(1967c) *Nueva York Nueva York*. Sudamericana, Buenos Aires.

### Bibliografía.

Abbate, Florencia (2004) “La exploración de líneas heterodoxas. Enrique Wernicke, Bernardo Kordon, Arturo Cerretani. Alberto Vanasco”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Dir. Sylvia Saítta, Emecé, Buenos Aires, 573-597.

Aira, César (2001) *Diccionario de Autores Latinoamericanos*. Emecé – Ada Korn, Buenos Aires.

Alonso, Rodolfo (2009) “Antes y después de *Poesía Buenos Aires*”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 7: *Rupturas*, Dir. Celina Manzoni, Emecé, Buenos Aires, 71-88.

Arce, Rafael (2013) “La novela conjetural”. En *Badebec* N° 5, Rosario, disponible en [http://www.badebec.org/badebec\\_5/sitio/pdf/03\\_articulos\\_Arce.pdf](http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/03_articulos_Arce.pdf)

Bachelard, Gaston (2005) *La intuición del instante*, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires.

Badiou, Alain (2005) *El siglo*, Manantial, Buenos Aires.

Benítez Pezzolano, Hebert (2000) “Encrucijadas de la objetividad”. En Jitrik, Noé (ed.) *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 11: *La narración gana la partida*, Dir. Elsa Drucaroff, Emecé, Buenos Aires, 43-160.

Breton, André (2006) *Manifiestos del Surrealismo*, Terramar, Buenos Aires.

Castillo Durante, Daniel (2004) “Entre el encegucimiento de la razón y el artificio de la ficción: la novela apocalíptica de Ernesto Sabato”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Dir. Sylvia Saítta, Emecé, Buenos Aires, 501-522.

Deleuze, Gilles (2009) *Diferencia y repetición*, Amorrortu, Buenos Aires.

Espejo, Miguel (2009) “Meandros surrealistas”. En Jitrik, Noé (ed.) *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 7: *Rupturas*, Dir. Celina Manzoni, Emecé, Buenos Aires, 13-47.

Jitrik, Noé (1967) “Prólogo”. En Vanasco, Alberto: *Sin embargo Juan vivía*, Sudamericana, Buenos Aires.

Podlubne, Judith (2011) *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*, Beatriz Viterbo, Rosario.

Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Taurus, Buenos Aires.

Saítta, Sylvia (2004) “Introducción”. En Jitrik, Noé: *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. 9: *El oficio se afirma*, Dir. Sylvia Saítta, Emecé, Buenos Aires, 7-15.

Viñas, David (1998) *De Sarmiento a Dios: viajeros argentinos en USA*, Sudamericana, Buenos Aires.