

La novela conjetural

Rafael Arce¹

Universidad Nacional del Litoral – CONICET

rafael.arce@conicet.gov.ar

Resumen: Este trabajo consiste en una lectura de *Sin embargo Juan vivía*, de Alberto Vanasco, novela publicada en 1947 y precursora del *nouveau roman* francés. La lectura ensaya algunas hipótesis genéticas en relación con la prosapia doble y acaso contradictoria de la obra de Vanasco: la borgiana y la surrealista. En esta doble impronta, se analizan los rasgos presuntamente “objetivistas” de la novela, para establecer cercanías y distancias, utilizando como texto contrastante la novela de Michel Butor *La modification*, cuya semejanza estructural con la de su silencioso precursor argentino había sido ya señalada por la crítica.

Palabras clave: Novela – Vanguardia – Surrealismo – Nouveau Roman – Alberto Vanasco

Abstract: This work consists on the reading of the novel *Sin embargo Juan vivía* written by Alberto Vanasco which was published in 1947 and had the French *nouveau roman* as a precursor. Some genetic hypothesis are used in this reading to analyze the double and perhaps contradictory lineage of Vanasco’s play: the

¹ Profesor de Literatura Argentina en la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. Doctor en Humanidades con Mención el Literatura por la Universidad Nacional de Rosario (Tesis: *Juan José Saer: la felicidad de la novela*). Becario Posdoctoral del CONICET. Su trabajo se centra en la literatura argentina moderna, con especial interés en el género novelesco, así como en las relaciones entre la literatura francesa y la argentina. Ha publicado artículos y ensayos sobre Juan José Saer, César Aira, Sergio Chejfec, Antonio Di Benedetto y Alberto Vanasco.

borgiana and the surrealist lineage. In this double impression, I would like to analyze the “objective” features of the story in order to establish proximities and distances, using the novel *La modificación* written by Michel Butor as a contrasting work, whose structural similarity with that of its silent Argentinian precursor have been already marked by the critics.

Keywords: Novel – Vanguard – Surrealism– New Novel – Alberto Vanasco

En 1940, Jorge Luis Borges escribe un prólogo para dar un espaldarazo definitivo a su amigo Adolfo Bioy Casares, que había redactado *La invención de Morel*. Ese prólogo se volvió tanto o más célebre que la novela que lo había motivado: hoy lo leemos como una de las piezas más contundentes para considerar la teoría borgiana del relato. La novela de Bioy Casares se vuelve una excusa para que Borges se despache contra la llamada “novela psicológica”, citando a Ortega y Gasset, pero haciendo simultáneamente un tiro por elevación a Eduardo Mallea, cuyas novelas definían por entonces el camino de la narración en Argentina.

En la retórica borgiana, la ironía, el sarcasmo y el arte de injuriar tienen un papel preponderante en la eficacia polémica del ensayo. Para ilustrar la debilidad formal que caracteriza a la novela psicológica, Borges recurre a un ejemplo que, además, somete a irrisión:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por

humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden (“Adolfo Bioy Casares” 29).

Dieciocho años después, Alain Robbe-Grillet publica un ensayo, “Natur, humanisme, tragédie”, que después será recogido en su libro *Pour un nouveau roman*, considerado el “manifiesto” de la nueva novela francesa. En aquel ensayo, Robbe-Grillet defiende su poética de un relato ascético, de prosa “blanca”, que intente desprenderse de la retórica antropomorfista que nos entrega un mundo humanizado, *tragificado*, y ensaye, por el contrario, separar al hombre de las cosas y devolver a éstas su in-significancia constitutiva, su mero *estar* como cosas que no conciernen esencialmente a lo humano:

Il semble (...) que le domaine d’élection de la tragédie soit le “romanesque”. Depuis les amoureuses qui se font bonnes soeurs jusqu’aux policiers-gangsters, en passant par tous les criminels tourmentés, les prostitués à l’âme pure, les justes contraits par leur conscience à l’injustice, les sadiques pour amour, les déments par logique, le bon “personnage” de roman doit avant tout être *double*. L’intrigue será d’autant plus “humaine” qu’elle será plus *équivoque* (56).

[Pareciera (...) que el dominio elegido por la tragedia sea lo “novelesco”. Desde las amantes que se vuelven monjas hasta los policías-gánster, pasando por todos los criminales atormentados, las prostitutas de alma pura, los justos obligados por su conciencia a la injusticia, los sádicos por amor, los

dementes por lógica, el buen “personaje” de novela debe ante todo ser *doble*. La intriga será tanto más “humana” cuanto más *equívoca* sea].²

La semejanza del ejemplo es notable y no es improbable que Robbe-Grillet conociera el prólogo de Borges. Veamos en qué medida la coincidencia es señal de una semejanza más amplia en los respectivos planteos y, también, qué diferencias los separan.

Borges y Robbe-Grillet están atacando al mismo enemigo: el humanismo de la novela moderna. O, para ser más precisos: la novela cuya ley formal depende estrechamente de una concepción humanista del arte y la literatura. Esta cuestión del humanismo es explícita en el ensayo de Robbe-Grillet e implícita en el de Borges. Sin embargo, en este último caso no es difícil reponerla. No es casual que Borges cite *La deshumanización del arte*: allí Ortega y Gasset plantea el agotamiento de la trama de aventuras y propone a la novela de caracteres como la apropiada para plantear los problemas del mundo moderno.³ En el contexto de la literatura argentina de entonces, la obra de Borges era atacada por “intelectual” e “inhumana”:

El sujeto es casi gramatical y así lo anuncio para aviso de aquellos lectores que han censurado (con intención de amistad) mis gramatiquerías y que solicitan de mí una obra humana. Yo podría contestar que lo más humano (esto es, lo menos mineral, vegetal, animal y aun angelical) es precisamente la gramática (Borges “Indagación” 9).

² Todas las traducciones son nuestras.

³ Para un pormenorizado análisis del modo en el que Borges simplifica y termina tergiversando los argumentos de Ortega y Gasset, ver (Podlubne 81-90).

La obra de Robbe-Grillet, por su parte, había sido tildada de “formalista” y “fría”:

Le public à son tour associe volontiers le souci de la forme à la froideur. Mais cela n'est plus vrai du moment que la forme est invention et non recette (*Pour un nouveau* 43-44).

[Por su parte, el público asocia con gusto la preocupación por la forma con la frialdad. Pero eso no es verdad desde el momento que la forma es invención y no receta.]

Frío, inhumano, intelectual, formalista: Borges y Robbe-Grillet sufrían de la misma incompreensión y eran hostigados por la misma concepción del arte y la literatura. Esta concepción se puede caracterizar esquemática y brevemente con los antónimos de aquellos adjetivos: cálida (esto es, sentimental, emocional), espiritual, contenidista y, por supuesto, humana.

Ahora bien, la dimensión positiva de este rechazo programático del humanismo literario es muy diferente para cada uno. En el contexto del prólogo a la novela de su amigo, Borges aboga por un relato de peripecias, cuya forma antigua es la novela de aventuras y cuya forma moderna es el relato policial: predominio de la trama por sobre los caracteres, austeridad, fuerte sentido de la necesidad de todos los elementos narrativos, economía, eficacia, brevedad. De hecho, Borges propone una cierta teoría de la novela, pero en la práctica esta teoría queda reducida al relato breve, al cuento y a la particular ficción borgiana, mezcla de relato y de ensayo.

Para Robbe-Grillet, en cambio, se trata de una teoría de la novela moderna, impactada por el relato cinematográfico y por la filosofía del siglo XX: una novela experimental que se propone la exploración de las superficies del mundo, rechazando los “viejos mitos de profundidad”, esto es, rechazando toda metafísica y toda trascendencia. Una novela en la que predomine no la trama, sino el diseño de espacios y de tiempos en los cuales la trama se disimule, se escamotee, se descomponga y se destruya. Si Borges rechaza programáticamente la descripción y, sobre todo, sus excesos, su dependencia de las estéticas realistas, Robbe-Grillet en cambio las multiplica, les da una importancia por la cual terminan imponiéndose a la narración misma: porque, justamente, al ser esos diseños los “protagonistas” de sus novelas, la descripción del mundo (espacio) y de los estados de la conciencia (tiempo) adquieren valor constructivo en el relato.

Pero analizando las diferencias muy pronto se encuentran nuevas coincidencias: por ejemplo, el gusto que comparten por el género policial. Ambos han escrito incluso “falsos relatos policiales” (Borges “La muerte y la brújula”, Robbe-Grillet *Les gommés*). Pero mientras que para Borges el policial es a la literatura moderna lo que el relato de aventuras era a la literatura pre-moderna y, por lo tanto, un “modelo” para el relato moderno, para Robbe-Grillet el policial es una intriga puramente intelectual cuya economía permite una cómoda experimentación espacio-temporal. Para ambos autores, el policial es un esquema abstracto, lógico o mental, con el que pueden comerciar sus relatos fuertemente estructurados y diseñados a la manera de un ajedrecista que traza su plan de ataque.

Por fin, la concepción que ambos tienen del elemento “personaje”, tal cual se ve en las citas, rechaza de plano el recurso a la psicología. El personaje de los dos narradores es plano, superficial, soporte de acción y de la percepción: es un sujeto

epistémico más que actante. Por lo demás, aunque de modos muy diferentes, tanto uno como otro problematizan la *unicidad* del personaje, de manera que su identidad misma se ve amenazada: el juego borgiano con el doble, la confusión de caracteres en Robbe-Grillet.

Este análisis no pretende ser exhaustivo: sería necesario estudiar más en profundidad la posible conexión entre la obra de Borges y la de Robbe-Grillet. Es posible que el primero haya influido en el segundo, como en gran parte de la literatura occidental de la segunda mitad del siglo XX. Hemos intentado establecer un paralelo entre un Borges que todavía no ha publicado los libros de cuentos que lo harán famoso en Francia (y después en el mundo) y un maduro novelista que, décadas más tarde, repetirá, en otros términos, el debate sobre la novela que ocupaba a Borges a finales de los años treinta. Solamente el extraordinario acontecimiento de la obra borgiana puede explicar que este paralelismo dé cuenta de una *anticipación* de la literatura argentina con respecto a la francesa, toda vez que es común lo contrario, que las literaturas periféricas se encuentren siempre retrasadas con respecto a las europeas occidentales.⁴ En la semejanza que hemos encontrado, semejanza casi literal en el ejemplo con el que comenzamos, el planteo borgiano pone a la literatura argentina a la vanguardia de la francesa. Y si tenemos en cuenta que este Borges que se acerca a su madurez no era aún conocido mundialmente en 1940, pero ya era leído con fruición entre los escritores jóvenes de Argentina, es posible que esta situación de excepcionalidad explique, en parte, otro

⁴ A este argumento vindicativo habría que matizarlo con otro, complementario y, de algún modo, "borgiano": el carácter reaccionario de la institución literaria, que responde con inusitada violencia cuando emerge la vanguardia, es más virulento en el centro de la cultura occidental, donde la tradición es mucho más larga y "pesada". Este rasgo permitiría comprender la duradera resistencia al *nouveau roman* en Francia y el hecho de que Robbe-Grillet esté dando en 1958 una pelea que Borges daba en 1940: más allá de lo visionario de la obra borgiana, hay que comprender también la fuerza de la institución literaria francesa, mucho más tradicionalista que la argentina.

misterioso fenómeno de anticipación de la literatura argentina con respecto a la francesa: la del mismísimo *nouveau roman* que va a liderar Robbe-Grillet.

En 1947, Alberto Vanasco publica su segunda novela, *Sin embargo Juan vivía*: había publicado la primera, *Justo en la cruz del camino*, en una edición de autor cuando tenía apenas diecisiete años. En las historias de literatura, Vanasco aparece mencionado especialmente como poeta vinculado al surrealismo y al invencionismo (Prieto *Breve historia* 374 y 387). Su obra novelística, en cambio, ha sido poco estudiada, quizás por considerársela excesivamente experimental y pobre en sus resultados (Abbate “La exploración” 573-597). En 1967, *Sin embargo Juan vivía* fue reeditada acompañada de un prólogo de Noé Jitrik. Como en el caso del otro prólogo, también se trata del espaldarazo de un amigo, pero con una nota vindicativa ya que la reedición constituye, además, un rescate del olvido. La operación se ha revelado a la larga como poco exitosa: la edición de 1967 es la última que se tiene de la novela.

En el prólogo, Jitrik subraya las características que hacen de la novela de Vanasco una precursora silenciosa del *nouveau roman* francés:

...se da la estructura de la novela policial, se da la circularidad (somos llevados al punto de partida), se da el empleo de un narrador en la Segunda Persona, se da una teoría del personaje que rompe los esquemas del viejo héroe para crear una articulación por la cual los seres que se encuentran conjugan una idea de responsabilidad con una idea de culpa; se da, como en las novelas objetivistas, una imagen de la realidad, una especie de teoría del conocimiento que en Vanasco tiene una formulación estructuralmente más audaz que en las novelas de sus “seguidores” franceses (14-15).

Casi una década después, Jitrik escribe un artículo sobre la prosapia objetivista de *El limonero real* de Juan José Saer e indica, de paso, una posible genealogía objetivista en la narrativa argentina que se remonta a *Declinación y Ángel* de Antonio Di Benedetto y a *Sin embargo Juan vivía* (Jitrik “Entre el corte” 100-101). Como Saer y Di Benedetto han sido mucho más leídos por la crítica que Vanasco, el problema de las relaciones (anticipación, influencia, convergencia, intertextualidad) con el *nouveau roman* ha sido reiteradamente señalado y descrito. Pero, en general, los trabajos críticos no van mucho más allá de enumerar, como lo hace Jitrik, una serie de procedimientos comunes. Después, las hipótesis genéticas se suceden tanto para defender la originalidad del escritor argentino como para mostrar las distancias que existen a pesar de la influencia evidente (como es el caso de las novelas de Saer desde *Cicatrices* de 1969 hasta *Nadie nada nunca* de 1980). El mismo Jitrik en el prólogo, con su afán reivindicativo, señala el carácter de precursor olvidado de Vanasco, con la consabida lamentación de que el éxito y la fama mundiales hayan llegado a los escritores franceses y no al ignorado sudamericano.

Este afán reivindicativo tiene diferentes aristas según los escritores argentinos van ganando reconocimiento. Cuando Saer escribe un prólogo para *Zama* de Di Benedetto en 1973, el autor mendocino es casi un desconocido. Saer afirma que Di Benedetto se anticipa al objetivismo en la utilización sistemática de la *mise en abyme*. Mucho tiempo después, en 2004, el libro de Jimena Néspolo, *Ejercicios del pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, se esfuerza (en ocasiones, de un modo notoriamente voluntarista) por “limpiar” toda mácula de objetivismo del escritor argentino. Las tentativas contrarias se explican por la diferencia en los dos momentos: cuando Di Benedetto era casi desconocido, afirmar

la prosapia objetivista de su novela era un modo de enaltecerlo (y Saer, como Jitrik y Borges, también es amigo del prologado); cuando ya a comienzos de siglo, el escritor tiene un gran reconocimiento, parece que, por lo menos para Néspolo, alejarlo del objetivismo es indispensable para defender su originalidad.

En definitiva, el problema de las relaciones entre el *nouveau roman* francés y el (por qué no llamarlo) "*nouveau roman* argentino" siempre se planteó en términos reivindicativos, en términos de originalidad o influencia, y el argumento siempre se redujo a la descripción de procedimientos. Parece un anacronismo esta insistente preocupación por la originalidad en un siglo en el que, desde el comienzo (Duchamp, Benjamin, Borges), fue tan cuestionada como valor. No se ha podido plantear el problema de otro modo: si Vanasco y Di Benedetto se anticipan, si Saer se ve influenciado pero a su vez hace otra cosa, es porque las condiciones propias del sistema de la narrativa argentina lo permiten. La nueva novela francesa y la nueva novela argentina convergen, piensan problemas semejantes, por caminos diferentes llegan a conclusiones parecidas. Pero para poder comprender este fenómeno, es necesario dejar de lado la cuestión de la originalidad o de su falta, e interrogar los motivos propiamente poéticos por los cuales esta convergencia, y los fenómenos de anticipación, no son la iluminación de genios aislados, sino que hacen a la búsqueda inmanente de la forma novelesca, para la cual trabajaron tanto los franceses como los argentinos. Nuestra provisoria hipótesis genética, que explicaría sobre todo el fenómeno de anticipación, aunque no solamente éste (y aunque éste no sea agotado tampoco por la hipótesis), es que la obra de Borges es la que hace posible este misterioso diálogo.

Volvamos a la cita de Jitrik. En esa enumeración dispar de procedimientos, la codificación que posteriormente realizará el *nouveau roman*, sobre todo en los

ensayos de Ricardou, le dará diverso énfasis a uno u otro. O mejor aún: de esa serie de procedimientos que para Jitrik definen al *nouveau roman*, en realidad solo uno caracteriza al conjunto del movimiento, la “teoría del personaje”. La trama policial, por ejemplo, o, mejor dicho, su utilización heterodoxa, es propia de Robbe-Grillet, no del objetivismo. ¿Y qué decir de ese narrador en segunda persona? Es uno de los dos procedimientos más asombrosos de la novela de Vanasco. Esa segunda persona se volverá célebre cuando en 1957 Michel Butor publique *La modification*. Lo que sucede en realidad es que la falta de una conceptualización adecuada de lo que se entiende por *nouveau roman* tiene como consecuencia que se utilice en su lugar un manojó de procedimientos dispares que en realidad caracteriza a los autores y a las obras más célebres del movimiento. *La modification* de Butor es una de las novelas más representativas, de uno de los autores más representativos. Lo mismo pasa con la trama policial: la utiliza el más célebre de sus representantes. Pero esto no los hace, sin más, procedimientos característicos del *nouveau roman*.

Sin embargo, no es impertinente preguntarse si esta coincidencia entre dos novelas separadas por diez años es eso, una mera coincidencia, o, más bien, como la coincidencia con la que comenzamos, responde a una secreta afinidad. De existir esa afinidad, cabría a su vez explicarla en términos de convergencia de poéticas novelescas, y no de simple relación entre dos obras aisladas. Lo mismo puede decirse de la afinidad entre *Nadie nada nunca* de Saer y *La jalousie* de Robbe-Grillet, por ejemplo, además, claro está, del diálogo deliberado que Saer sostiene con sus contemporáneos franceses del movimiento.

El otro procedimiento asombroso de la novela de Vanasco es que está escrita completamente en tiempo futuro: se trata, como lo afirma Jitrik, de una novela

conjetural. Lo conjetural del procedimiento se superpone a lo conjetural de la trama policial: ¿quién asesinó (quién asesinará) a la hermana del protagonista? Esta superposición es característica de Robbe-Grillet: en *La maison de rendez-vous*, las conjeturas en torno a la posible red de prostitución tematizan las conjeturas sobre lo que pasa (o sobre lo que no pasa) en la historia (¿hay, en verdad, una red de prostitución?). De modo similar lo trabaja en la película *L'immortelle*: lo conjetural de la historia (la trata de mujeres en Oriente Medio, el destino de la misteriosa mujer que desea el protagonista) no es más que el correlato de fábula de una trama en la que el montaje de tiempos a-sucesivos construye posibilidades *simultáneas* para un mismo relato.

Mientras que la superposición es similar, sus procedimientos son diferentes: Robbe-Grillet utiliza sistemáticamente el tiempo presente y, como en el cine, el montaje espacial de las secuencias produce una multiplicidad temporal en la cual las posibilidades excluyentes se sostienen todas a la vez. Vanasco, en cambio, hace descansar todo el peso de lo conjetural en la sostenida procrastinación de una historia que se proyecta pero que no acontece o, mejor, que acontece como posibilidad. La conjetura afecta a la totalidad de la novela y no es, como en Robbe-Grillet, un resultado de la productividad del texto. Dicho de otro modo, desde el momento en que la novela se decide enteramente en el tiempo futuro, la conjetura se desprende de esa decisión procedimental sobre la totalidad: es un presupuesto, no un efecto. De nuevo, esta diferencia es evaluada de modo distinto según el gusto crítico: para Jitrik, es “más audaz” que la de los franceses; para Abatte, por el contrario, sería un exceso de experimentalismo, algo que arruina el resultado. Para nosotros, no es ni una cosa ni la otra y volveremos sobre estas dos valoraciones.

Veamos ahora la utilización de la segunda persona. *Sin embargo Juan vivía* comienza con una oración en futuro y en voz pasiva, de la cual el agente es cuidadosamente eludido: “El cadáver –en verdad– será encontrado una mañana a eso de las nueve” (21). Típico comienzo de policial, si no fuera porque el futuro introduce de entrada una extrañeza, una anomalía. Sigue la llegada de la policía y la noticia del crimen. La segunda persona se introduce recién en el noveno párrafo: “Cuando llegues, te encontrarás con el cadáver de tu hermana, con varios policías y las primeras páginas de la novela” (22). Pero este narrador en segunda persona podrá prescindir de la misma toda vez que no se refiera directamente al protagonista: esto significa que hay tramos de la novela, como el comienzo del capítulo 4, en los que el protagonista no está en el horizonte del relato y nada indica que la historia dependa de su punto de vista. Queremos decir con esto que el protagonista no es en modo alguno *focalización* del relato y, por lo tanto, la segunda persona parecería alternar efectivamente con la tercera.

Muy diferente es la segunda persona de *La modification*, que comienza: “Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le paneu coulissant” (3) [“Has puesto el pie izquierdo sobre la ranura de cobre, y con el hombro derecho intentas en vano empujar un poco más la puerta corrediza”]⁵. Desde el comienzo y hasta el final, la utilización de la segunda persona determinará la indisoluble unión entre la

⁵ Alberto Sond, en su traducción, utiliza el tratamiento formal: “Usted ha puesto el pie izquierdo...” (Butor, Michel: *La modificación*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1961). Gramaticalmente, es lo correcto, porque el “vous” francés equivale al “usted”. Ahora bien, la conjugación verbal del “usted” es igual a la del “él” en español (no así en francés). Y, como en español el sujeto puede elidirse, hay extensos tramos del texto en los cuales el relato “suena” en tercera persona: el lector, habituado a ella en las novelas (o a la primera), olvida que se está hablando en segunda persona, debido a la coincidencia de las conjugaciones verbales. Cuando el “usted” reaparece, se recupera el extraño sabor de la historia. Traducir, en cambio, en “tú”, no es lo correcto, pero permitiría una constancia de esos verbos en segunda persona, y esa constancia estaría más cerca de la experiencia de lectura del original. Esta traducción gramaticalmente incorrecta (pero, quizás, novelescamente más apropiada) podría defenderse aún por otra razón, a la que volveremos más abajo.

focalización en la conciencia del protagonista y la historia que contará la novela. *La modification* posee un solo argumento: la aventura de la conciencia de un hombre que toma el tren de París a Roma con la intención de reunirse con su amante y dejar a su familia para siempre y que, finalmente, cambia de idea y abandona su proyecto. La segunda persona en *Sin embargo Juan vivía* crea una distancia entre narrador y protagonista: por más que una de las conjeturas pueda ser que la historia policial la está escribiendo el personaje en su novela, de todos modos ese protagonista es un elemento más en un juego de identidades y desplazamientos que hace al experimento narrativo. En cambio, en *La modification*, la conciencia del personaje es centro organizador de la perspectiva del relato.

Ahora bien, *La modification*, como Robbe-Grillet, utiliza también el tiempo presente como eje de la multiplicidad de tiempos que el relato desplegará. El presente es isomorfo de la unidad espacial: toda la novela transcurrirá en el tren, y los desplazamientos espaciales y temporales podrán ser adjudicados a las inflexiones de la conciencia del protagonista. Desde el comienzo, la novela marca ese isomorfismo: el personaje “ha puesto el pie en la ranura de cobre”, la acción pertenece a un pasado reciente que indica el afuera del espacio único de la novela, mientras que el presente (“trata de empujar”) ya narra el instante en el cual el cuerpo del protagonista comienza a cruzar el límite espacial que traza su aventura. Es a partir de este presente que se construirá un sofisticado esquema de tiempos múltiples. Esta multiplicidad incluye naturalmente al futuro, que es en definitiva la clave temporal de la aventura de su protagonista: el proyecto que está en el origen del viaje. El futuro es ante todo en *La modification* la perspectiva de una nueva vida e implica una serie de modulaciones en las cuales se encarna como tal: deseo, esperanza, miedo, inminencia, procrastinación, espera, imaginación. Pero este

futuro posee en la novela de Butor una ambigüedad esencial (que se despeja en el desenlace), ausente del futuro de la novela de Vanasco: en esta última, ya lo dijimos, el futuro es la elección de una perspectiva temporal que dicta la forma del relato. Y aunque los avatares de una novela tan extraña podrían modificar esa elección primera, su propio despliegue inmanente hace que, a pesar de la multiplicación de extrañezas y de anomalías, incluso en la identidad de los personajes, el futuro se vuelva necesario al punto de que el lector termina casi por olvidarlo. En cambio, en *La modification*, cuando el futuro empieza a introducirse, el lector no puede saber si se trata de una serie de prolepsis del narrador o, por el contrario, de una proyección imaginaria del protagonista. Esta ambigüedad es consecuencia de este desdoblamiento de la conciencia entre instancia narrativa y focalización: es una ambigüedad estructural, poco tiene que ver con el estatuto psicológico del personaje o el supuesto estatuto antropomorfo de un narrador al que el lector se ha acostumbrado demasiado a otorgarle un saber (o un no saber). Pero el desenlace de la novela (o la pericia del lector, que comprende antes de que termine que esa segunda persona no es más que un desdoblamiento),⁶ con la renuncia al proyecto (Léon decide no avisarle a Cécile cuando llegue a Roma y pasar ese fin de semana, hasta su tren de vuelta a París, solo), revela de modo retrospectivo que lo que podía ser una serie de prolepsis del narrador era en realidad una proyección del protagonista. Todos los avatares temporales de esta

⁶ La hipótesis del desdoblamiento de la conciencia afectaría también la traducción del “vous” y sus conjugaciones verbales. El “vous” no tiene el mismo “valor” (en términos saussureanos) que el “usted”: es de un uso más generalizado, porque no es tanto la formalidad de la situación comunicativa como el grado de conocimiento mutuo que tienen los hablantes lo que determina su uso (dos jóvenes franceses que se conocen poco usan el “vous”). Es decir, el “vous” no “suena” tan grave como el “usted”. Si en *La modification*, la segunda persona gramatical figura el diálogo de Léon consigo mismo, es verosímil la utilización del “vous”, puesto que introduce un matiz: la conciencia de cierto desconocimiento de sí. El “vous” plantea el desdoblamiento y también la extrañeza. El “usted”, en cambio, pensado según la hipótesis del desdoblamiento, se oye un poco ridículo, o por lo menos irónico.

novela, en su complejidad y riqueza, van a cuenta de las inflexiones de esta conciencia, y de ningún modo a una supuesta “omnisciencia” del narrador.

Por el contrario, el régimen de la conjetura somete, en la novela de Vanasco, a todos los personajes, incluido el protagonista. Cualquier ruptura de la lógica narrativa, recuperable en *La modification* por la clave realista que proporciona ese centro focal de la conciencia (toda la imaginería de la duermevela se atribuye a ensueños o sueños), afecta, en cambio, la trama misma de *Sin embargo Juan vivía*: en el primer capítulo, en la escena del interrogatorio de la mucama, los tres nombres diferentes, la duda en cuanto a la identidad del personaje, no permiten una recuperación por ninguna clave realista, salvo la que podría desprenderse de la hipótesis de que la novela mezcla la vida del protagonista con su propio proyecto novelesco, del que no se sabe si efectivamente lo está llevando a cabo o solo, al modo borgiano, pensando en la posibilidad de escribirlo. Pero esta misma hipótesis acentúa la irrealidad de la escena desde que el mismo narrador tematiza la violación de la lógica narrativa: “Esa será la primera ruptura, la muestra inicial de una realidad libre pero más ordenada” (27). El “orden” de la ficción recuerda el orden postulado por el prólogo de Borges: la libertad (por qué no decir borgianamente la “invención”, que es la libertad del artista) de esa realidad requiere, como contrapeso, una necesidad, un orden. Sin embargo, esto que se declara no parece ser lo que se hace: el orden de la novela aparece, para el lector, oculto en las primeras páginas de la novela, y más bien lo que se constata es un cierto desorden: conectores cohesivos que no responden a la relación de los párrafos, diálogos incoherentes, multiplicación de identidades en un mismo personaje o por lo menos ambigüedad. Mientras que el ensueño aparentemente caótico de León puede explicarse por sus recuerdos y sus anhelos, y finalmente atribuirse a la mala noche en un vagón de

tercera, en *Sin embargo Juan vivía* nos encontramos, de entrada, inmersos en un relato onírico y, como en algunas ficciones borgianas, no sabemos bien quién está soñando. En *La modification*, la multiplicidad y extrañeza del mundo se recuperan en la unidad de una conciencia que se “modifica” por la experiencia de ese mundo. En *Sin embargo Juan vivía* carecemos de una unidad que nos permita recuperar esa multiplicidad y extrañeza y ese agujero en el relato es quizás su hallazgo más interesante: no saber quién sueña, es decir, no saber a qué conciencia corresponde ese mundo, o qué conciencia inédita puede erigirse ante ese mundo.

Analicemos el segundo capítulo de la novela. En el primero, se produjo el interrogatorio en el interior de la casa, y se señalaron los posibles sospechosos. Después, todos abandonan la casa en medio de la lluvia y el protagonista, Astolfo, se queda aparentemente solo. En el comienzo del segundo, Astolfo va a salir y se encuentra con Brunequilda, que viene hacia la casa en bicicleta y con el impermeable puesto. Se sucede una escena equívoca en la que se adivina la seducción: Brunequilda parece ser la novia de Astolfo. Desde la vereda, un guardia de policía espía cada tanto, hasta que en una escena incoherente entra en la casa y le dice a Astolfo que su auto lo está esperando. Ahora bien, en el final del primer capítulo el inspector de policía pide su auto por teléfono y, se supone, todos abandonan la casa, porque en el segundo Astolfo le dice a Brunequilda que están solos. Pareciera entonces que la incoherencia de la escena en la cual el vigilante se introduce en la casa para decirle que ha llegado su auto podría explicarse por una confusión de identidad entre los dos personajes: o, también, es como si el narrador hubiera montado mal las escenas, y el momento en el que el vigilante hace el anuncio se hubiera retrasado en relación con el transcurrir de la historia. O, también, si la historia está solamente tejida de posibilidades, es como si el narrador hubiera

olvidado la escena de la llegada del auto y la trajera a cuento en el momento indebido, de modo que se produce un desfasaje temporal, un anacronismo, o, mejor, una atopía. En *Sin embargo Juan vivía*, todo está desplazado y trastocado: el espacio, el tiempo, los personajes, las acciones. En el primer capítulo, la descripción de los lugares no permite establecer una identidad y una unidad espacial. Primero se nos habla de una casa de doble planta en un barrio alejado de la ciudad, cerca de las montañas. Pero después se dice que el pueblo tiene (tendrá, más bien: para facilitar el análisis obviamos el constante tiempo futuro) solo dos o tres calles principales y en lo alto de la colina hay una iglesia. Después se nos dice que la coartada de uno de los sospechosos es que estaba por ir a la isla con sus amigos. Es evidente que con estas descripciones dispares y contradictorias (¿pueblo o ciudad?) no se puede armar un espacio cabal. Pero, de nuevo, el tiempo conjetural puede explicarlas: la novela hipotética va postulando diferentes posibilidades, sin quedarse no obstante con ninguna. Si es el protagonista quien está escribiendo o imaginando o soñando su propia novela, también podría ser que él viva en una ciudad e imagine un pueblo o viceversa, y que la heterogeneidad espacial se deba a la yuxtaposición de lo vivido y lo escrito, lo real y lo imaginario. De un modo o de otro, podría considerarse que la técnica de montaje espacial que se utiliza en el primer capítulo es el *collage*. El collage podría ser, en verdad, el procedimiento central de la novela: cuando decíamos que el narrador “monta” la escena del anuncio del vigilante en el capítulo equivocado, con un retraso de tres o cuatro páginas, ¿no estamos haciendo referencia a un collage en el cual se extrae una escena de un capítulo y se pega en otra? En el collage, de lo que se trata es de ensamblar una pieza disímil en una nueva unidad hiper-construida. El anuncio del vigilante se ensambla haciendo que el personaje se dirija al protagonista y en esa

nueva secuencia Brunequilda, cuyo objetivo es llevarse a vivir con ella y su familia a Astolfo, manifiesta una aparentemente contradictoria insatisfacción: “Esta contrariedad decepcionará a Brunequilda al brindarle sin riesgo y sin esfuerzo lo que buscaba” (32). Ese don brindado es producto no de la historia, no de la lógica narrativa, sino del collage: produce el movimiento del personaje, contribuye al plan de Brunequilda (la “contrariedad” es la del narrador, que “montó mal” las escenas). De igual modo, el paisaje de la novela pega, en un mismo espacio, el pueblo de pocas cuadras y el barrio alejado de la ciudad, las montañas y las islas, la colina con la iglesia y la torre con el periódico donde trabaja el protagonista. Después se nos dirá que Ulrico se había hecho lustrar los zapatos para ir a la isla. El collage admite no solo la heterogeneidad sino también (o sobre todo) la presencia de elementos contradictorios.

Esta técnica es evidentemente de prosapia surrealista, movimiento en el que la figura y la poesía de Vanasco se inscriben. El surrealismo nos lleva en otra dirección y explica en parte la singularidad “objetivista” de la narrativa del autor. Abatte señala el hecho de que *Sin embargo Juan vivía* se publica el mismo año que *Nueva refutación del tiempo* de Borges. El interés de Vanasco por el problema del tiempo está atravesado por su lectura de Borges (y de Heidegger, a quien se cita en uno de los dos epígrafes de la novela). Es el problema central de su trilogía “pre-objetivista” (que se completa con *Para ellos la eternidad* de 1957 y *Los muchos que no viven* de 1964). En el caso de *Sin embargo Juan vivía*, lo conjetural, marcadamente borgiano, se pone en funcionamiento y engendra el relato. Pero Borges, se sabe, nunca escribió una novela, lo que no significa que no haya cesado de interrogar la posibilidad de lo novelesco. En realidad, poco tiene que ver *Nueva refutación del tiempo* con las preocupaciones de Vanasco en esta novela. Más bien

habría que conectarla con las novelas imaginadas en los cuentos de Borges “El jardín de senderos que se bifurcan” y “Examen de la obra de Herbert Quain”. En esas ficciones, se imaginan novelas extravagantes, concebidas a partir de la postulación de tiempos bifurcados y de mundos paralelos no excluyentes. A Borges lo fascinan estos proyectos novelescos, pero lo repele la posibilidad misma de escribirlos: ¿quién querría leer la novela de Hsi P'êng o *Abril March* de Herbert Quain? Pues bien, uno podría imaginar perfectamente un cuento borgiano (puesto que se trata de la posibilidad y de la conjetura) en el cual se postulara una novela disparatada “redactada enteramente en segunda persona y en tiempo futuro”. Vanasco ejecuta una idea novelesca borgiana, pero precisamente un tipo de idea que Borges se inclinaba a incluir en un cuento-ensayo. Por eso Borges mismo no toma en serio tampoco la novelística del *nouveau roman*.⁷ podemos inferir que tanto Robbe-Grillet como Vanasco escriben novelas ilegibles cuya postulación será siempre superior a su ejecución (de modo que no tiene caso escribirlas). A Borges lo fascinan esos monstruos novelescos, pero se niega a engendrarlos: prefiere solamente imaginarlos.

La imaginería borgiana sobre el tiempo (cuyos modos mezclan lo novelesco, lo ensayístico y lo filosófico) estaría en el origen de varios proyectos novelescos de la segunda mitad del siglo XX, tanto en América como en Europa. Esta preocupación, problematizada en sus ficciones y ensayos, es ya en Borges un problema “novelesco”, aunque él se niegue siempre a la novela, y quizás pueda señalarse algo que apoyaría esta idea: el primer relato de Borges no es, como lo quiere la crítica, ni “Pierre Menard, autor del Quijote”, ni “Hombre en la esquina rosada”, ni su antecedente “Hombres pelearon”. El primer relato de Borges es

⁷ Hay una clara parodia del procedimiento descriptivo del *nouveau roman* en “Una tarde con Ramón Bonavena”, en las *Crónicas de Bustos Domecq* que Borges escribió con Bioy Casares.

“Sentirse en muerte”, publicado en *El idioma de los argentinos* en 1928. El autor renegó después de este libro (no se incluye en las *Obras Completas*), pero recogió ese relato como apéndice de *Nueva refutación del tiempo*. Este movimiento del texto es muy coherente: el de 1928 plantea, como relato de una experiencia, el problema central del ensayo. Es un texto extraño si uno considera el Borges de sus ficciones típicas. Pues bien, “Sentirse en muerte” plantea un problema caro a Proust, aunque Borges desdeñara su obra: podría incluso decirse que este relato discute a Proust, considerando la experiencia del éxtasis temporal para concluir no la recuperación del tiempo perdido, sino la negación del tiempo como duración. Es un relato que sin duda anticipa preocupaciones de Saer, por ejemplo en *El limonero real* o en “La mayor”. A la crítica le ha gustado siempre jugar con la idea de que tal o cual obra de Borges es la novela que nunca escribió. Podríamos aportar un eslabón más a ese juego, si nadie lo ha hecho ya, y afirmar que “Sentirse en muerte” es la novela que Borges no escribió. Paradójicamente, está en el origen de su ficción narrativa. En Borges, la novela está antes del cuento, al modo de *objet trouvé*.

Tentativamente, el joven Vanasco explota ideas borgianas que Borges se negó a hacer funcionar en la forma larga. Y como el *nouveau roman* todavía no existía, echó mano de una vanguardia más vieja, que ya tenía algunas décadas en los años cuarenta: el surrealismo. Como señala Jitrik, en los cuarenta la novela estaba monopolizada por el realismo, el de prosapia bodeísta y el de la doctrina del PC. También, podemos agregar, por el espiritualismo de Mallea. Vanasco rechaza borgianamente el realismo pero quiere escribir novelas (lo mismo les sucederá después a Di Benedetto y a Saer). La solución que encuentra es el surrealismo. *Sin embargo Juan vivía* es el resultado de esa extraña alquimia.

En rigor, *Sin embargo Juan vivía* no es ningún “resultado”. Todas las novelas de Vanasco son experimentales: esto significa que el resultado es lo de menos y en esto también fue fiel al credo vanguardista. Por eso, nos parece erróneo el juicio de Abatte acerca de lo “fallido” de *Para ellos la eternidad*. En literatura, como en arte en general, el experimento no busca tener éxito: esa es una condición de la ciencia, porque busca la verdad. Para un surrealista de tinte borgiano, el experimento literario es tanto más exitoso cuanto peor resultado obtenga, porque es ese “fracaso” el que permite leer la novela como un proceso continuo que no detiene ningún producto terminado. Pero esto tampoco lo hace necesariamente “más audaz”: lo prueba la disconformidad del propio autor respecto de sus novelas, como lo señala Abatte. No es tanto audacia como una suerte de *ortodoxia vanguardista*, que hace que *Sin embargo Juan vivía* se tome más en serio el surrealismo que el propio Breton. Podemos traducir formalmente la audacia en exceso: la novela de Vanasco multiplica los procedimientos y es ese exceso el que le resta eficacia. Pero esa eficacia está, también, sacrificada a la “pureza” del gesto, del pensamiento novelesco. Cuando el narrador borgiano dice que sacrifica la eficacia de su relato (por ejemplo, en “Funes el memorioso”), se trata de un gesto de falsa modestia. Vanasco lo hace en serio. Hay que entender que el fracaso es consentido por (más aún: es condición de posibilidad de) la radicalidad del experimento; pero, simultáneamente, no hay que adjudicarle a esa radicalidad ninguna “audacia” para remplazar el signo negativo por el positivo: la “moral del fracaso”, de la que tanto hablaba Saer, es precisamente eso, valorar el fracaso como tal, no cambiar un valor por otro (“fallido” por “audaz” o viceversa) sino trasmutar la escala misma de valores.

Nuestra lectura tiene una indisimulable impronta de los ensayos de César Aira: no es casual, puesto que Aira nos ha enseñado a leer la “actualidad del surrealismo”. No está de más, entonces, transparentarlo con una cita de su ensayo sobre Copi: “Si nos atenemos a la primera definición que di (la novela es lo que pasa) los surrealistas escribieron las únicas novelas en estado puro, mutiladas de pasado, pura exposición de los acontecimientos del presente mental del autor” (55). La conjetura de Vanasco es un ejercicio de supresión del pasado en la novela (no así *La modification*). Más todavía: el pasado solo existe en su reactivación de un presente enteramente volcado al futuro, esto es, a la *posibilidad*.

El pasado verosimiliza el absurdo o la incoherencia (el viaje proyectado en auto o en caballo) del futuro que se proyecta: “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” (36). El pasado se hace presente con la repetición de un “viejo anhelo”, es decir, de un pasado-futuro que permaneció como tal, al haberse quedado ese anhelo sin cumplirse. Si hubiera que formularlo temporalmente, se trataría de un condicional compuesto: el viejo anhelo hace experimentar el “habría sido” de un deseo que permanece incumplido. El deseo incumplido es lo que metamorfosea ese pasado en futuro: el “habría sido” se transforma en “habrá sido”, el anhelo del pasado (¿realista?, ¿anhelo romántico, metafórico, de otra época?) deviene imaginación del porvenir.

Ese “presente mental del autor” es aquí un presente desdoblado entre el narrador y el protagonista: a Astolfo se le atribuye el crimen (virtual, imaginario o hipotético) que desanudará las posibilidades de su vida. Es este sentido, la

posibilidad de supresión de su hermana guarda una promesa de cambio de vida como la “supresión” de la esposa de León en la novela de Butor:

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 34).

Podemos incluso afirmar que Vanasco nos da una lección de lectura de *La modification*: lo que León comprende (comprensión que lo hace abandonar, *modificar*, su proyecto) es que la *promesa* que constituye esa vida nueva con Cécile vale precisamente como promesa y que su cumplimiento la arruinaría. Esta comprensión se figura en la novela a través de la espacialización del tiempo: el futuro imposible es, para León, el agenciamiento Cécile-Roma, del mismo modo que el presente es Henriette-París, el pasado Henriette-Roma y el futuro posible Cécile-París. De esas combinaciones, el proyecto de León es lo posible (o, más bien, que sea su proyecto lo convierte en posible): Cécile-París (que su amante se mude a París). Cuando León comprende que la experiencia de Cécile es inseparable de Roma (o viceversa), modifica el proyecto (aunque parezca que abandona todo proyecto: el título de la novela parece irónico o equívoco, pero no lo es): decide quedarse con *lo imposible*, Cécile-Roma (él nunca cambiará París por Roma, porque es un burgués incorregible y no querrá perder su trabajo). Al negarle su actualización, el futuro permanece como futuro, en su “pureza” temporal: la consecuencia es una *intensificación* del presente, que es el tiempo de la novela y el

tiempo en el que vive Léon. Con la modificación del proyecto, el presente del personaje *gana espesor*: se intensifica por la promesa de un futuro imposible.⁸

Si la aparición de Genoveva, en el final de *Sin embargo Juan vivía*, corrobora la hipótesis de que ese futuro no es más que el futuro mental de protagonista, que combina su proyecto novelesco con sus fantasías más inconfesables, no sería descabellado hacer una conclusión similar a la que hemos hecho con *La modification*: la novela es la experiencia de la potencia del futuro como futuro, la *intensificación de ser*, el plus de ser, que se desprende de esta “pureza” de la posibilidad: “Piensa que no vas siendo sino dejando de ser, es decir, matando en ti todos los otros que a cada momento hubieran podido vivir (57)”. La actualización de un futuro posible en el presente es una pérdida de ser: no hay “devenir” más que en la medida en que hay experiencias que detienen o anulan el transcurrir, de forma tal que el futuro pueda darse como futuro, y no desaparezca al devenir presente. Esta “ontología” es como la de Hsi P’êng: el “plus de ser” es, de algún modo, un “no ser”, es decir, un no ser en el sentido de no devenir de un solo modo, no elegir, no actualizar lo posible, permanecer firme en la experiencia de lo imposible: “Debes tener presente que el precio de cada acto son todos los otros actos que ya no vivirás. Pero que seguirán existiendo en algún lado, perfectos y con todo su prestigio...” (Vanasco 57). Nótese que Aira caracteriza a Borges casi en los mismos

⁸ En su libro, Néspolo hace una lectura psicologista de *La modification*. Polemizamos con ésta siguiendo, en parte, la lectura que hizo el propio *nouveau roman*. Ricardou demuestra de modo convincente que la “modificación” del protagonista de la novela es el resultado de la progresión espacio-temporal de su dispositivo: cuanto más avanza en el espacio el personaje, más atrás retrocede en el tiempo, de modo tal que el trayecto entre París y Roma es el itinerario de una dinámica espacial que traduce formalmente el lugar común amoroso: cuanto más lejos del objeto amado, mayor es el deseo, y viceversa (Ricardou 50-55). Dicho de otro modo: la lectura que Ricardou hace del mecanismo muestra que Butor toma un motivo psicológico y lo pone a jugar en un sofisticado dispositivo espacio-temporal, en el cual la superposición de tiempos, en simultáneo con el traslado en el espacio, producen la modificación del plan del personaje. No hay “transformación interior”, como afirma Néspolo: hay transformación productiva del relato, como demuestra Ricardou.

términos: “En Borges las posibilidades retroceden tanto respecto del acto que se cierran sobre sí mismas y constituyen un mundo aparte” (96).

El planteo temporal de las novelas es semejante (borgiano): su resolución procedimental es casi opuesta (objetivista, surrealista). La novela de Vanasco no sale del presente, un presente implícito en su programática conjetura (en futuro simple y anterior). De ahí el collage y su correlato “ambiental”: lo onírico, que también es surrealista. En los ensueños de León no hay collage, hay un cuidadoso montaje que exhibe los cortes, que muestra las interrupciones: la condensación del sueño es sintáctica, articula imágenes heterogéneas sin perder rigor gramatical. Los párrafos son los sueños y las oraciones son sus elementos. En *Sin embargo Juan vivía*, lo onírico *tiñe* los contornos del relato, es el trabajo del narrador: “[...] lo onírico [...] siempre tiende a colorear el todo (es el elemento contaminante por excelencia, la mancha de aceite)...” (*Aira Copi* 25). De nuevo, es algo borgiano, como en “Las ruinas circulares”: hay alguien que sueña a alguien. Este soñador soñado explicaría la segunda persona, porque a menudo el tiempo futuro se da en la forma no de una falsa prolepsis sino de la invocación de un mandato: deberás hacer esto, tal personaje deberá ser de tal modo, etc. Solo que el desdoblamiento no es más que el comienzo de la confusión de identidades y no la perfecta separación soñante – soñado: más bien el soñador ignoto, que podría ser el lector de la novela, no cesa de ausentarse. O, también: el narrador sueña otro narrador que a su vez deberá soñar un tercero y así hasta el infinito. Esta multiplicación es también la explosión de posibilidades y su procrastinación incesante: negarse a ser (narrador) es concebirse en una suma de posibilidades que definen al ente como tal.

Lo que en *La modification* es entonces ordenada espacialización de tiempos heterocrónicos, en la novela de Vanasco es pura yuxtaposición, puro *continuo*: de

ahí el “efecto de absurdo”, cuya multiplicación en la línea de fuga del relato no hace más que desenmascararlo como una convención más: “El absurdo pleno, por supuesto, sólo puede ser retroactivo. Respecto de lo que sucede después, en cambio, lo absurdo es un antecedente como cualquier otro” (Aira 24). El lector de Vanasco debería entonces no despejar los absurdos con interpretaciones, sino *desempastar* la heterogeneidad de futuros que, yuxtapuestos en el continuo, dan como resultado ese efecto. Es como si la lectura de *Sin embargo Juan vivía* consistiera en rehacer el camino que se proyecta, retrotraer ese futuro puro a su implícito presente-futuro, allí donde la postulación del acto (sin su ejecución) hace estallar la multiplicidad de posibilidades. Como *Les gommages* de Robbe-Grillet, la novela de Vanasco también es un falso policial, pero esta coincidencia superficial esconde una más esencial: en ambos, el asesinado es el tiempo, el crimen es contra la todopoderosa duración (ante todo, novelesca), y el criminal es el novelista.

En este punto valdría discutir, solamente para eficacia de nuestra lectura, esa distinción de Aira entre mito y sueño: el primero es lo in-interpretable, mientras que el segundo es pura interpretación. La distinción le sirve a Aira, tanto en este ensayo como en otros, para su idea de la literatura como mito personal, o como mito “moderno”, contra el mito psicoanalítico u onírico, sometido a la hermenéutica. Nosotros creemos que lo onírico en Vanasco no es interpretable, o en todo caso todas las claves hermenéuticas están severamente amenazadas por el continuo de yuxtaposiciones en el que se teje la novela. Como Borges en su ensayo, como el mismo Aira, el inconsciente también niega el tiempo, como niega la identidad y la muerte. Estas tres negaciones, que constituyen algo así como la base de toda lógica y de toda ontología, construyen la novela de Vanasco, destruyendo, por contrapartida, la forma novelesca: la duración, la continuidad del personaje, la lógica

de los posibles narrativos. El ensueño de *Sin embargo Juan vivía* es como el inconsciente deleuziano-guatariniano (más que como el freudiano): es productivo, no representativo.

Habiendo llegado a este punto, cabe la pregunta por la singularidad de Vanasco, si es que posee alguna, de modo de abrir este esbozo de análisis más allá del itinerario genético. Creemos que lo que separa a Vanasco de Borges y del *nouveau roman* es un elemento que también caracteriza a la vanguardia, pero que en Vanasco parece tener otro origen: el vitalismo. Ya nos hemos referido a la monopolización de la novela argentina de los años cuarenta por parte de estéticas realistas o directamente costumbristas, preocupadas por la realidad social y política de su época. Vanasco no es ajeno a esta preocupación y en las otras dos novelas de la trilogía, en especial en *Para ellos la eternidad*, aparece tematizada de manera tan directa que a menudo decae en tesis. En este punto también parece proceder por collage y el resultado esperpéntico, la mezcla de experimentación formal radical e ilustración de tesis sociológicas, debe haber irritado también a los críticos (explicaría quizás la opinión desfavorable de Abatte sobre *Para ellos la eternidad*: ahí coincidimos). Nosotros entendemos que este compromiso social previo del autor, que no quiso acatar recetas estéticas de aquellos de quienes se sentía políticamente más cerca, y cuyas “tesis” se intercalan en la misma yuxtaposición incoherente en las otras novelas, en *Sin embargo Juan vivía* se vehiculiza por medio del vitalismo. Si en Borges o en el *nouveau roman*, se trata de la multiplicidad de mundos que anulan la linealidad temporal, en *Sin embargo Juan vivía* se trata de la multiplicidad de *vidas* a las que el protagonista no quiere renunciar. Lo declara el título de la tercera novela de la trilogía: *Los muchos que no viven* son, no los que no tienen vida, sino los que viven *una sola vida*, de un solo modo. Más bien la falta de

vida, el negarse a vivir, se trastoca en signo positivo: no renunciar a todas las posibilidades de la vida. La filosofía de la existencia es esa renuncia, o cabría interpretar así el epígrafe de Heidegger habiendo leído la novela: “La existencia se proyecta en lo posible: elegir es su destino”. La existencia del mundo onírico de Vanasco se proyecta en lo posible sin elegir, haciendo de lo imposible su destino.

Bibliografía:

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

Aira, César. *Copí*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Borges, Jorge Luis. “Indagación de la palabra” y “Sentirse en muerte”. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1993. 15-17 y 143-144.

---.“Nueva refutación del tiempo”. *Otras Inquisiciones, Obras Completas Tomo II*. Buenos Aires: Emecé, 2007. 164-181.

---.“Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*”. *Prólogo con un prólogo de prólogos, Obras Completas Tomo IV*. Buenos Aires: Emecé, 2007. 29-31.

Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo. *Crónicas de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Emecé, 1995.

Butor, Michel. *La modification*. London: Methuen Educational Ltd, 1985.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Jitrik, Noé. "Prólogo". Vanasco, Alberto. *Sin embargo Juan vivía*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 11-18.

---."Entre el Corte y la Continuidad. Hacia una escritura crítica", en *Revista Iberoamericana*. N° 102-103, Pittsburgh, enero-junio de 1978. 99-109.

Néspolo, Jimena. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.

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

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

Robbe-Grillet, Alain. "Sur quelques notions périmées", "Natur, humanism, tragédie". *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1986. 25-44.

Ricardou, Jean. *Le Nouveau Roman*. Paris: Du Seuil, 1990.

Saer, Juan José. "Zama". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

Vanasco, Alberto. *Sin embargo Juan vivía* [1947]. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

---. *Para ellos la eternidad* [1957]. Buenos Aires: Doble p, 1957.---. *Los muchos que no viven* [1964]. Buenos Aires: CEAL, 1967.