



# EL A-HUMANISMO DE ROMAIN GARY

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS FRANCESAS)

PRESENTA

ALFREDO LEAL RODRÍGUEZ

DIRECTORA DE TESIS:

DRA. MONIQUE MARIE ANNE JEANNE LANDAIS CHOIMET

COLEGIO DE LETRAS MODERNAS  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
UNAM

2013



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## ÍNDICE

NOTA SOBRE EL ESTILO EN EL QUE SE PRESENTA ESTA INVESTIGACIÓN.....	5
--	---

### INTRODUCCIÓN

#### LA IDENTIDAD PARASITARIA DE ROMAIN GARY

I. DE LA DIPLOMACIA AL POSICIONAMIENTO ÉTICO-ESTÉTICO.....	7
II. LA PROBLEMÁTICA DE LA EXTRANJERÍA.....	13
III. EL LUGAR DE ROMAIN GARY.....	18

### PRIMERA PARTE

#### DE LA NOVELA TOTAL GARYANA AL CONCEPTO DE A-HUMANISMO

I. RESIDUO SUBJETIVO DE UNA EXPERIENCIA DE LA HISTORIA.....	22
II. LA PROBLEMÁTICA DEL HUMANISMO.....	32
III. EL A-HUMANISMO COMO TRANSFORMACIÓN FICCIONAL.....	39

### SEGUNDA PARTE

#### EL A-HUMANISMO EN LA NOVELA GARYANA

I. (F)UTILIDAD DEL ARTE: ÉTICA Y MAL EN <i>ÉDUCATION EUROPÉENNE</i> .....	47
II. <i>CHIEN BLANC</i> : UNA FORMA A-HUMANA DE REPRESENTAR AL HOMBRE.....	64
III. PARA UNA INTERIORIZACIÓN DE LA CATÁSTROFE: <i>LA VIE DEVANT SOI</i> .....	81

### CONCLUSIÓN

<i>TRAIT D'UNION</i> : REFLEXIONES SOBRE MI "AVENTURA GARY".....	97
AGRADECIMIENTOS.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	100

Para Virginia Saji,  
“through chaos as it swirls”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Chris Martin, “Us Against the World”.

Lui s'est voulu éternel minoritaire.

RÉGINE ROBIN

## NOTA SOBRE EL ESTILO EN EL QUE SE PRESENTA ESTA INVESTIGACIÓN

El nuestro es, no me cabe la menor duda, un medio académico que tiende a la unificación de los criterios de estilo. Sin embargo, me parece que la materia misma con la que trabajamos, la Literatura, nos permite —o bien, al menos *debería permitirnos*— aprender de los ejemplos del pasado y retomar lo más significativo de éstos, en el afán por hacerlos cada vez más duraderos. No se trata, empero, de una imitación. Mucho menos de un capricho. Pero no tengo dudas: si Heidegger, Derrida, Lyotard o Deleuze (por mencionar sólo los nombres de los pensadores cuya obra sirve, en mayor o menor medida, de eje teórico al presente trabajo) no hubieran escrito *exactamente* del modo en el que escribieron, sus investigaciones no habrían llegado a nosotros con la fuerza que tienen. En suma, creo que el estilo en el que se presenta una investigación está en relación directa con su contenido.

Con base, pues, en estas consideraciones —y siendo consciente de que el presente no es un texto literario sino una investigación académica—, me veo en la necesidad de exponer brevemente algunas de las características del estilo en el que se presenta esta investigación, con la sola finalidad de hacerla accesible a todo lector interesado en ella. No me detendré ahora, empero, sino en dos aspectos: 1) el uso de las mayúsculas en ciertas palabras; y 2) la elección de la primera persona del singular para exponer mis argumentos.

En primer lugar, pues, el uso de las mayúsculas en las palabras Historia, Realidad y Hombre me sirve para hacer una distinción entre estas palabras como “conceptos” y como sustantivos —o, en su caso, locuciones adverbiales. “Historia” refiere a la quinta acepción que la Real Academia Española de la Lengua otorga a dicha la palabra, a saber, el “conjunto de los sucesos o hechos políticos, sociales, económicos, culturales, etc., de un pueblo o de una nación”, mientras que “historia” alude a las acepciones quinta y séptima, es decir, por un lado, al “conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella” y, por otro, a una “narración inventada”. Por su parte, “Realidad” refiere a la tercera acepción otorgada por la RAE: “lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio”; en el caso de “realidad”, he optado por utilizarla solamente en su función de locución adverbial, es decir, como lo que es “efectivamente, sin duda alguna”. Por último, “Hombre” se refiere a la cuarta acepción

que da la RAE, a saber, “grupo determinado del género humano”, en contraposición a “hombre”, que puede hacer referencia sea a la primera acepción, “ser animado racional, varón o mujer”, o bien a la tercera, “varón que ha llegado a la edad adulta”.

En cuanto al uso de la primera persona del singular para la exposición de mis argumentos —uso que, sin duda, es quizá la mayor “transgresión” estilística del presente trabajo—, es preciso decir que, si bien la primera persona del plural, según la RAE, “por ficción, que el uso autoriza”, le permite a “algunos escritores decir *nosotros* en vez de *yo*”, creo firmemente que las afirmaciones que realizo a lo largo de la presente investigación conciernen únicamente al sujeto de la enunciación que las realiza, es decir, el ahora escribiente, adscribiéndome de este modo a las acepciones segunda y cuarta que la RAE otorga a la palabra “yo”, es decir, aquélla que “designa la realidad personal de quien habla o escribe” y esa otra, referente a la “parte consciente del individuo, mediante la cual cada persona se hace cargo de su propia identidad y de sus relaciones con el medio”. La decisión de presentar esta investigación en primera persona del singular es, entonces, un acto de consciencia respecto a mi trabajo y la aceptación de la responsabilidad que éste implica.

Finalmente, es menester decir que estas características de estilo no pretenden ser una provocación hacia el lector: todo lo contrario: son, en la medida de lo posible, un intento por crear una relación de cordialidad con éste, una forma por medio de la cual, según creo, me es posible dialogar con el lector de manera directa y así exponerle los resultados de mi investigación.

INTRODUCCIÓN  
LA IDENTIDAD PARASITARIA DE ROMAIN GARY

I. DE LA DIPLOMACIA AL POSICIONAMIENTO ÉTICO-ESTÉTICO

Romain Gary recibió de Francia el olvido que él mismo le regaló a Polonia. *Les cerfs-volants*, la novela con la que Gary se despide de la literatura, narra la historia de un encuentro: Ludo, un joven francés condenado con una memoria prodigiosa, y Lila, hija de aristócratas polacos, construyen su identidad (provisional) en el bosque de Normandía y sobre un mismo eje: Ambroise Fleury, tío de Ludo y el más loado artesano de cometas (*cerfs-volants*) de la región. El diálogo final de Fleury, al percatarse de que las cometas que había construido de Pascal, Montaigne, Rousseau y Diderot estaban casi destruidas por la guerra y la intemperie, es la fórmula (repetida y diseminada) que Gary utilizó para referirse a su obra: “je me demande si c’est bien la peine de refaire le passé. Enfin, oui, quand même, pour mémoire. Mais il faut du nouveau. Pour l’instant, on fera De Gaulle, il y en a pour un bout de temps. Il faudra ensuite trouver autre chose, voir plus loin, nous tourner vers l’avenir...” (Gary 1980 368). No encuentro una frase que pueda resumir mejor el tipo de autor que fue Gary, un autor que estuvo siempre *tourné vers l’avenir*.

Sin embargo, Gary no sólo estaba *tourné vers l’avenir* sino que, de algún modo, lo controlaba. Así, decide terminarlo la mañana del 2 de diciembre de 1980 metiéndose un revólver en la boca.<sup>2</sup> Nacido en 1914 en Wilno, Polonia Oriental (entonces extensión del

---

<sup>2</sup> Dado que la mayoría de los estudios sobre Romain Gary incorporan ambas, vida y obra, en el marco de una serie de análisis que pretenden encontrar las claves de la una en los acontecimientos de la otra — indistintamente mezcladas, por cierto—, he decidido no abordar la vida de Gary, su historia y su biografía, sino de manera tangencial, o bien, cuando sea necesario, de la manera más sucinta posible. La crítica que Jørn Boisen realiza de los estudios estrictamente biográficos de la obra garyana me sirve para argumentar esta decisión. Según Boisen, el enfoque biográfico de los estudios sobre Gary tiene un motivo profundo: “[a]dmettons d’abord que la vie de Gary est une bonne histoire qui mérite d’être racontée. Ensuite on peut justifier l’approche biographique en affirmant que, pour singulière qu’elle soit, la réflexion de Romain Gary n’est pas issue de nulle part, et que, loin de scintiller à l’écart du monde, elle s’adosse à un temps et à des lieux. Avant d’observer l’Histoire, Gary en a subi les heurts et on peut presque dire que sa vie est une parabole, non seulement de notre époque, mais de plusieurs siècles de pensée et d’expériences européennes. Tous les écrits de Gary s’impliquant et s’expliquant dans et par son existence, il est fort peu d’écrivains dont l’étude de la biographie apparaisse aussi indispensable à la compréhension de l’œuvre. Mais il y a une raison plus profonde : *la vie de Romain Gary se range au même niveau que ses autres créations littéraires*. Romain Gary peut être tenu pour le premier des personnages de ses fictions” (Boisen 11). Bajo esta lente, es comprensible que la mayoría de los estudios de la obra garyana se haya focalizado en *ese* personaje. Boisen, empero, sucumbe a la tentación de narrar la vida de Gary, so pretexto de la preponderancia que la obra tenía para Gary por encima de la vida, pues, “pour rendre la vie plus authentique par rapport à l’esprit humain, il fallait la féconder par la fiction, porter ses rêves d’un domaine à l’autre, avec toute la force et toute la

Imperio Ruso, hoy parte de Lituania), Roman Kacew habrá de adoptar la nacionalidad francesa, aun cuando Francia —Estado y Nación— no llegue jamás a acogerlo. Sí: lo hace aviador durante la Segunda Guerra Mundial; le otorga, entre otros reconocimientos (y de manos del propio de Gaulle), la Legión de Honor; lo envía, como diplomático, a Bulgaria, Suiza y Nueva York; lo hace cónsul general en Los Ángeles; lo condecora, único caso en la historia, dos veces con el Goncourt...; pero Francia lo rechaza en el único terreno donde, quizá, Gary habría necesitado que lo adoptara, la Literatura, la crítica literaria francesa —del Barthes estructuralista al *Anti-Œdipe*—, estableciendo de este modo el lugar que en este territorio nunca ocupó Romain Gary.

Las razones de esta ausencia son muchas. Si, en el presente estudio, son obviadas, esto se debe a que muchas de ellas podrían llevar a centrar este análisis en la vida de Gary. Sin embargo, existen dos razones que son fundamentales para comprender el lugar de Romain Gary en la crítica literaria del siglo XX francés. Por un lado, es hasta cierto punto comprensible que un novelista que, además, se desempeñaba como diplomático y estaba casado con una de las *vedettes* de moda en los años sesenta, Jean Seberg, no sea el foco de atención de la crítica francesa “seria” y que, por consiguiente, se encuentre apartado de la misma —sin olvidar, asimismo, que muchos de sus libros fueron *bestsellers* internacionales, lo cual, a ojos de la mayoría (esto es por todos sabido) demerita las obras. En la nota introductoria escrita expresamente para la edición norteamericana de *Europa* —novela cuyo protagonista, Jean Danthès, es el embajador de Francia en Roma—, Gary comenta:

In February 1977, a distinguished career man who had been my young colleague on one of my own diplomatic appointments—that of spokesman for French delegation in the United Nations—and who later reached the rank of ambassador to the Vatican, killed his wife and his two children during a mental breakdown. I mention here this tragedy only to point out that the entirely fictional ambassador of my novel is not beyond credibility, since it has been pointed out to me by one critic that it is “highly unlikely that France would appoint so fragile a man to a post of such responsibility”. (Gary 1978 IX)

Gran parte de la obra de Gary estará condicionada por esta aparente inverosimilitud. Lo cierto es que Gary gozaba de una posición de privilegio: la diplomacia le permite criticar desde las entrañas de un Estado-Nación cuyas políticas interiores y exteriores habrá de

---

conviction dont on était capable” (Boisen 32). No concuerdo con esta aproximación y, por ello, no abordaré la vida de Gary para explicar sus obras. Sin embargo, es menester reconocer la cualidad excéntrica, marginal, extravagante —por decir lo menos— de la vida de Gary, por lo que me permito referirme a ella remitiendo al lector al documental realizado por Philippe Kohly, *Romain Gary. Le roman du double*.

poner constantemente en tela de juicio. En 1961, en un brevísimo artículo —donde es posible percibir cierto estilo panfletario<sup>3</sup>, como si se tratase de un manifiesto— publicado en *Le Nouveau Candide*, intitulado “L’ONU n’existe pas”, Gary problematiza la relación que existe entre pueblos y naciones en el marco de un idealismo (aparentemente “humanista”) que recorre de lado a lado las políticas de las Naciones Unidas, a las cuales define como

une nouvelle façon de faire la plus vieille cuisine du monde et de pratiquer la politique des alliances, la politique des blocs. [...] Rien n’est changé à cet égard depuis des siècles. Mais aujourd’hui on appelle ça idéalisme. Ça s’est couvert d’une enveloppe de bonne volonté apparente, d’humanisme et d’inspiration à la défense des droits de l’homme qui rendent cette politique particulièrement odieuse. (Gary 2005 91)

Para Gary, “la clé de l’affaire, c’est la contradiction constante, quotidienne entre les aspirations des peuples et ce qu’elles deviennent lorsqu’elles sont évoquées aux Nations unies [*sic.*]. Tout devient discours. Tout devient mots. Tout devient figure de style” (Gary 2005 92). Un año antes de que se decreta la independencia de Argelia, Gary dialogaba ya, si bien indirectamente, con los trabajos teóricos de Aimé Césaire (*Discours sur le colonialisme*, de 1955) y Albert Memmi (*Portrait du colonisé*, de 1957, el cual aparece en Francia con prólogo de Sartre) cuando afirmaba:

Le colonialisme extérieur est mort, le vieux colonialisme impérialiste a disparu. Mais il ne faut pas croire qu’un pays qui accède à l’indépendance se libère du colonialisme. Il s’établit une sorte d’exploitation du peuple par ceux qui l’ont pris en main tout en lui obtenant l’indépendance, et leurs méthodes sont tout aussi impitoyables que celles des anciennes colonialistes. (Gary 2005 93).

Este diálogo con la entonces incipiente *cultura* y literatura francófona descolonizada y consciente al respecto<sup>4</sup> —en apariencia impensable, inverosímil, en boca de un diplomático francés— bastaría para que la crítica del siglo XX hubiera puesto los ojos en la obra garyana. Empero, no existen registros de un interés tal y Gary pasa a la historia de la

---

<sup>3</sup> Sin embargo, ¿escribió acaso algún panfleto, Romain Gary? En su artículo “Lettre d’amour aux hommes politiques”, publicado en *Le Monde*, Gary afirma: “[l]e pamphlet est un art assez terrible : il ne vient près de la vérité que pour mieux la déformer au profit de l’art [...] Je pourrais l’écrire mais je ne le fais pas, parce que ça serait là une recherche délibérée du trait qui porte, sans aucune préoccupation de justice. Le pamphlet se veut lumière purificatrice mais il prend astucieusement l’ombre pour la proie et ne se soucie que de lui-même” (Gary 2005 274).

<sup>4</sup> Digo, la “incipiente *cultura* y literatura francófona” siguiendo la definición de cultura de Bolívar Echeverría: “[l]a cultura es el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad” (Echeverría 187). No se trata, pues, de negar la identidad de las culturas francófonas sino de que el momento de reflexión que determina su(s) cultura(s), el momento autocrítico, se está gestando precisamente en el contexto histórico de la independencia de Argelia.

literatura francesa como un fantasma que la recorre de lado a lado, cargando a costas la cultura europea —del Renacimiento al Humanismo Ilustrado, del *mal du siècle* del XIX a la desintegración ideológica de los Estados-Nación europeos, como lo demostrará a lo largo de más de treinta novelas (y, sobre todo, en *Europa*): del mismo modo que Jean Danthès, Gary es una especie de esquizofrénico para quien Europa es un mito que lo mismo puede construir que destruir la civilización europea. La suya “était une Europe où il ne s’agissait pas de prendre acte de l’homme dans sa nature essentielle et de tirer les conséquences de cette définition rigoureuse, mais, au contraire, de penser d’abord l’homme en toute liberté dans la dimension de l’imaginaire, et de déduire ensuite les fins matérielles, réalistes, sociales de cette libre conception” (Gary 1972 95). En este punto, coincido con Boisen cuando afirma que Gary “n’est pas vraiment un homme d’action qui a consigné ses impressions et ses expériences dans ses livres, mais bien un écrivain et c’est la création romanesque qui lui a permis de se réaliser le plus complètement” (Boisen 32). Sin embargo, en esta relación, su papel como diplomático ha sido sin duda la causa principal de la ausencia que tiene —y mantiene— en los medios literarios y académicos de la Francia del siglo XX.

Por otra parte, es imposible olvidar el posicionamiento ético-estético que Gary decide tomar a partir de la publicación, en 1965, de su poética: *Pour Sganarelle*, libro donde se separa expresamente de Sartre, Camus y Céline (entre otros tantos —Kafka incluido—), además de los *nouveaux romanciers*, auto-proclamándose heredero de la tradición de Tolstói, Cervantes, Balzac y Proust. Digo que se trata de un posicionamiento ético-estético porque para Gary existe una distancia entre la acción (ética) y la representación (estética).<sup>5</sup> Nueve años después de *L’ère du soupçon*, de Nathalie Sarraute, y a tres años de la

---

<sup>5</sup> Volveré más adelante a las problemáticas que plantea esta distancia o, mejor dicho, este distanciamiento ético-estético. Por el momento puedo decir que para Gary existía una especie de superación —que no debe confundirse con el “olvido” o, peor aún, con el “progreso”— de ciertas formas de arte, las cuales, al devenir otras, al actuar en otras, modificaban la realidad en la que se circunscribían. La visión garyana del mundo no es, empero, la de una dialéctica de fuerzas que están siempre en contacto a través de la memoria sino la de una relación constante de flujos cuyo contacto implica cierto borramiento, cierta desestabilización. En *Europa*, el narrador afirma: “Danthès [...] pensait que la dernière vague du XVIII<sup>e</sup> siècle était venue mourir aux pieds de Malwina von Leyden et y avait déposé *Les Liaisons dangereuses*, pour suite à donner. Mais de ces jeux subtils et pervers, qui étaient aux salons et à l’oisiveté ce que *Les Veillées des chaumières* étaient à nos pieuses campagnes, de ce manuel de damnation pour petits enfers bien fréquentés où l’on cause, ne demeurait que le style, dont la musique exerçait une fascination bien plus prenante que tous ces pas de trois vice et de la vertu bafouée, qui jouaient au frisson d’horreur, mais ne pouvaient que faire sourire Auschwitz” (Gary 1972 237).

publicación de “La différence”, de Derrida, Gary se deslinda de todo convencionalismo de lo que habrá de denominar como novela totalitaria para proponer, a la manera de Macedonio Fernández, su novela total.<sup>6</sup> Desde su primera publicación, *Pour Sganarelle* se anuncia como el prólogo (en cierto modo eterno, como los prólogos del *Museo de la Novela de la Eterna*) de la novela total garyana: *Frère Océan*, que habrá de completarse con *La danse de Gengis Cohn* (1967) y *La tête coupable* (1968). En *Pour Sganarelle*, Gary propone la búsqueda epistemológica de *un* personaje y *una* novela. Llega a la conclusión de que no puede referir(se a) la Realidad porque estaría priorizándola por encima de la obra y sometiéndose así a lo que define como *Puissance de la réalité*, elidiendo la obra como (posibilidad del) absoluto —más adelante volveré a esta problemática de la poética garyana. *La danse de Gengis Cohn* y *La tête coupable* presentan, por su parte, *un* solo personaje, Cohn, idéntico y diferente de *sí mismo*, un ente sin id-entidad que busca devenir en el Hombre.<sup>7</sup> Estos tres momentos del *Frère Océan* corresponden a los tres ejes de la obra hacia la novela total, hacia el absoluto garyano: la re-velación, la re-escritura y el reconocimiento. Gary, en suma, escribe una novela total como pieza de la obra de un absoluto-inacabado que habrá de concretarse en su mayor creación: Émile Ajar. No sólo juega a ser Dios: toma su lugar, lo suplanta, posible motivo del rechazo, de la razón por la

---

<sup>6</sup> De este modo se refiere Macedonio Fernández a su *Novela de la Eterna*: “[e]sta novela que fue y será futurista hasta que se escriba, como lo es su autor, que hasta hoy no ha escrito página alguna futura y aun ha dejado para lo futuro el ser futurista en prueba de su entusiasmo por serlo efectivamente cuanto antes —sin caer en la trampa de ser un futurista de en seguida como los que adoptaron el futurismo, sin comprenderlo, en tiempo presente— y por eso se le ha declarado el novelista que tiene más porvenir, todo por hacer, apresuramiento genial suyo que nace de haber pensado que con el progreso de todas las velocidades la posteridad no se ha quedado atrás; llega hoy más pronto sobre todo la que olvida, se ha hecho contemporánea y ya está, para cada obra, en la última edición periodística del día de aparición” (Fernández 47). Humor, parodia, aceleramiento: parece que Macedonio quiere, como lo hará después Gary, establecer un espacio dual para las que él mismo llamó “última novela mala” (*Adriana Buenos Aires*) y “primera novela buena” (*Museo de la Novela de la Eterna*) —como lo serán para Gary la novela total y la novela totalitaria. En suma, el proyecto de Macedonio se resume en las siguientes palabras: “[c]omo yo pensé que hay una Literatura buena a venir y una Literatura, una novelística mala hasta hoy, con toda la propaganda que me hice gracias a los amigos de los diarios instándolos a que anunciaran repetidamente mi proyectada gran novela genuina —“la Eterna y Niña de Dolor, la Dulce-Persona de-un-amor que no fue sabido”, comienzo de la Literatura Buena— me propuse entretener el ánimo de la gente lectora, y que siguieran leyendo indulgentes la mala aliviados por la conciencia de que ya la buena venía, pues sé que es virtud de lectores decididos esperar leyendo; pero sin lectura, pueden abdicar de lectores para siempre, o sea para mi novela también” (Fernández 126).

<sup>7</sup> Entiendo “devenir” en el sentido en el que lo plantea Deleuze en diálogo con Claire Parnet: “[d]evenir, ce n’est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n’y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s’échangent. La question « qu’est-ce que tu deviens ? » est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu’un devient, ce qu’il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d’imitation, ni d’assimilation, mais de double capture, d’évolution non parallèle, des noces entre deux règnes” (Deleuze 1996 8).

cual nadie lo toma en cuenta, a pesar de haber escrito la primera obra declaradamente posmoderna que se produjera *en* Francia, catorce años antes de Lyotard y *La condition postmoderne*, con lo que ésta implica en cuanto a ruptura con los “grandes relatos”.

Y, no obstante, tampoco el *Pour Sganarelle* forma parte de crítica alguna en el decurso de las tres últimas décadas del siglo XX, al menos no en Francia: el trabajo de Gary ha sido retomado por las escritoras quebequenses Nancy Huston y Régine Robin y académicos como Jørn Boisen, de Dinamarca o Guy Amsellem, de Polonia —trabajos, todos, que sirven de guía al presente estudio. Aunque puede parecer una posición de confort con respecto a la turbulenta década de los sesenta en Francia, la distancia puede dar ciertas pistas de por qué el *Pour Sganarelle* garyano —donde, a su manera, se proyectaba ya una novela capaz de dialogar con los conceptos de iterabilidad (Derrida), posmodernismo (Lyotard) e incluso desterritorialización (Deleuze)— no logra captar la atención de los teóricos y filósofos del siglo XX que estuvieron en constante contacto con la literatura. La recepción del *Pour Sganarelle* puede dar la primera pista.

En 1967 se publica en *The French Review* un artículo de Marc Bertrand en el que se da cuenta, entre otros textos publicados entre 1965 y 1966, del manifiesto poético garyano: *Pour Sganarelle*. “Ce n’est ni l’élégance du propos ni l’originalité qui caractérisent [...] le *Pour Sganarelle* (Gallimard) de Romain Gary, autre brûlot polémique”, afirma Bertrand; y continúa: “présenté d’abord comme une réflexion du romancier sur son art, ce livre s’alourdit vite d’une charge outrée contre le Nouveau Roman. Si l’on trouve, au long de ces 476 pages, des commentaires valables et pertinents sur la création romanesque et l’histoire du genre, pourquoi tant de *grossièreté* dans les attaques et tant d’ardeur à enfoncer des portes déjà largement béantes ?” (Bertrand 447 Las cursivas son mías).<sup>8</sup> En su

---

<sup>8</sup> La magnitud del *Pour Sganarelle* garyano ha sido definida por Boisen como “volcanique”. Ahora bien, aun cuando, como afirma el académico danés, “*Pour Sganarelle* étonna par un style passionné, un ton polémique et un manque de tact chronique qui le rapprochaient plus du pamphlet célinien que de l’essai littéraire” (Boisen 34), no es posible olvidar que esta obra teórica ha sido, más que olvidada, arrastrada a la ausencia. Ahora bien, a pesar de que, en reseñas y comentarios sobre libros a todo lo largo del mundo, se utilice la etiqueta de “novela total” para designar esas obras que parecen terminar de una vez por todas con el mundo (Rodrigo Fresán lo ha dicho con respecto a *2666* de Roberto Bolaño, por ejemplo), existen pocas obras de teoría literaria que se den a la tarea, correcta o incorrecta —dependiendo, sin duda, de la perspectiva desde la cual se la lea—, de definir, en la medida de lo posible, el concepto de “novela total”. Franco Moretti publicó en 1994 *Opere mondo*, donde propone algo como un concepto de “novela total”: “Questi non sono libri qualsiasi. Sono monumenti. Testi sacri: che l’Occidente moderno ha a lungo scrutato, cercandovi il proprio segreto. Eppure, la storia letteraria non sa bene che farne” (Moretti 3). Moretti se refiere a una épica moderna, en el sentido en que “le discontinuità non mancano di certo, e in un caso —la dimensione sovranazionale

infinita inocencia, Bertrand llama “grosería” a eso que es, simplemente, una forma de crítica al autoritarismo en la literatura francesa del siglo XX que se comenzaba a gestar a partir del Nouveau Roman. Evidencia esta inocencia un detalle de su texto —que, por supuesto, es una convención propia del artículo que está escribiendo, pero que se redimensiona en el acto de defensa que Bertrand ejerce de los *nouveaux romanciers*: la palabra “Gallimard”, que aparece entre paréntesis en el texto de Bertrand, pues quizás en esta sola palabra se encuentre la razón por la cual Gary no fue tomado en cuenta por Derrida, Lyotard o Deleuze —y ni siquiera Barthes—, ya que *parece* que ellos (quizá con la excepción de Deleuze, lector incansable de los norteamericanos) tomaban como única literatura “digna” aquella que era publicada por Minuit, decisión evidentemente política.

## II. LA PROBLEMÁTICA DE LA EXTRANJERÍA

Bastaría decir, entonces, que cualquiera que haya realizado un “simple y sencillo análisis” —como el que temía Gary que lo sacara del anonimato en la “aventura Ajar”— de las, en efecto, 476 páginas de la primera edición del *Pour Sganarelle* (la mía consta de 551), se dará cuenta de que el texto tiene un alcance mucho mayor que aquél de simplemente ser “grosero” con los *nouveaux romanciers*. Sin embargo, la lectura de Bertrand tiene una (posible) explicación: se inscribe en el rechazo generalizado de Francia hacia Gary, el cual, si bien es posible relacionar directamente con su labor diplomática (al menos en lo que se refiere a la crítica del siglo XX francés), está también profundamente enraizado en motivos de corte psicológico-políticos: Francia rechaza a Gary por ser ese eterno extranjero en su

---

dello spazio rappresentato— sono anzi così rilevanti da dettare il titolo stesso della ricerca” (Moretti 4). La discontinuidad de la épica moderna corresponde con “lo-inacabado” de la novela total garyana. Creo, pues, que es indispensable una lectura profunda, crítica, sí, pero sobre todo teórica, del *Pour Sganarelle*. “Que reste-t-il aujourd’hui de cet essai volcanique ?”, pregunta Boisen, “faut-il interrompre son repos éternel ? Existe-t-il des raisons assez importantes pour le tirer de l’oubli ? Oui. Il en existe plusieurs. Même pour un romancier comme Romain Gary, qui se voit volontiers comme un praticien, la création littéraire reste étroitement liée à la réflexion critique : son œuvre, comme l’œuvre de tout romancier, contient une vision implicite de l’histoire du roman, une idée de ce qu’est le roman. C’est cette idée du roman, inhérente à ses romans, que Gary essaie de faire parler de manière désordonnée mais absolument sincère dans *Pour Sganarelle*” (Boisen 34-35). Sin embargo, me parece que el examen de los conceptos de “novela total” y “novela totalitaria” presentados por Gary en el *Pour Sganarelle* no sólo puede arrojar luz sobre su propia obra sino también sobre la novela como género que enfrenta al neoliberalismo, que se opone directamente a sus políticas y a su ética, sobre todo en nuestro contexto socio-histórico. Por ello, si bien trataré de exponer ambos conceptos en el presente trabajo, no profundizaré como creo que es necesario hacerlo —concretamente, realizando un examen de dichos conceptos desde la fenomenología hasta la filosofía del lenguaje, es decir, desde Husserl hasta Derrida—, sino que dejaré dicho examen para una ulterior investigación, sin duda alguna de carácter más filosófico (estético, pero también ético) que literario.

territorio, porque Gary (y su *Pour Sganarelle*, que es, en un extremo, confirmación poética de su labor novelística publicada hasta 1965 y, en el otro, principio teórico que comenzó a articular su trabajo posterior, comenzando por los dos tomos que complementarían el *Frère Océan*) está ahí para recordarle a Francia lo que afirma Kristeva: si los franceses —o bien, para el caso, cualquier otro gentilicio propio de un Estado-Nación— pueden, en algún punto, considerarse “amis de l’étranger”, entonces tendrán que saberse “étrangers à eux-mêmes” (Kristeva 37). La otra opción que les queda es elegir una de las tres posibles formas de aceptación del extranjero, las cuales se han corporeizado en tres personas: 1) el paternalista, que acepta al extranjero sólo a condición de que éste reconozca que el enraizado *posee* más, más dolor, más saber, más poder; 2) el paranoico, quien es *el* excluido y, para demostrarlo, se vale de un excluido base, a saber, el extranjero, “avant de « découvrir » dans cet étranger *strictu sensu* l’usurpateur et l’une des causes de [son] malheur”; y/o 3) el perverso, que experimenta un goce secreto “et inavouable” en la aceptación del extranjero, de quien exige una esclavitud sexual o moral (Kristeva 38). Es posible entender, entonces, que Francia acepte a Beckett, Michaux y Kundera, por ejemplo, porque, paradójicamente, parece que ellos niegan el Estado-Nación, manteniéndose extranjeros a éste.<sup>9</sup> Gary, en cambio, evidencia al francés paternalista (Sartre escribiendo un prólogo a la antología de poesía africana de Senghor y al *Portrait du colonisé* de Memmi); al francés paranoico (el Meursault de Camus, matando a un árabe sin nombre en la playa de Argelia); y al francés perverso (Robbe-Grillet y su *ciempiés* apareciendo como estática sexual y moral de una crisis de la existencia y del lenguaje que

---

<sup>9</sup> La nueva generación de escritores “francófonos” que busca precisamente desprenderse de dicha etiqueta para ser, simplemente, escritores “de lengua francesa”, o bien, en palabras de Alain Mabanckou, “escritores”, es un ejemplo de esta asimilación y de las dimensiones políticas que comporta. Ante la posibilidad del abandono de la lengua francesa, Mabanckou se pregunta si esta actitud no es, en sí misma, una negación de los alcances “universalistas” de ciertas manifestaciones literarias de lengua francesa provenientes de las ex-colonias. “On est toutefois en droit de se demander si cet abandon de la langue française n’occulte pas une autre question fondamentale : celle du *talent*, seule unité de mesure de l’écrivain, toutes langues confondues. En se lançant dans de telles polémiques, les auteurs africains n’escamotent-ils pas le vrai sujet : *la littérature* ? Et lorsque mon confrère Patrice Nganang se demande [...] : « Verrons-nous bientôt venir ce jour où des écrivains africains cesseront vraiment d’être francophones ? », il est évident qu’il s’éloigne du domaine de la création pour emprunter les sentes embourbées de la militance. Être francophone, cela empêcherait-il d’être écrivain ?” (Mabanckou 137). Al firmar el manifiesto *Pour une littérature monde*, publicado por Gallimard en 2007, toda una generación de autores “francófonos” asume un universalismo como aquel del que gozan Salman Rushdie o Kazuo Ishiguro en lengua anglosajona. La pregunta es si esta postura pasa por una decisión de verdadera responsabilidad política o si, por el contrario, se adecúa a una política editorial, transnacional, neoliberal. Sólo el tiempo podrá dar una respuesta. Empero, parece que la tendencia, hoy en día, es la de la asimilación, justificada (y, sobre todo, justificable), aunque no por todos compartida. El caso de militantes de la francofonía no-asimilacionista como Albert Memmi o Raphaël Confiant es en este sentido paradigmático.

se quiere cualitativamente superior a todo lo que la precede). En *La nuit sera calme*, respondiéndole a François Bondy —mejor dicho, respondiendo a la pregunta de un cierto François-Bondy-personaje creado por Gary para producir un texto exotérico a la manera de Platón— acerca de la problemática de la mezcla de lenguas en que escribió (francés y “argot americano”) y se desenvolvió en el medio diplomático (francés, inglés, polaco y ruso) y cómo ésta se vio reflejada en su obra, Gary afirma:

Je plonge toutes mes racines littéraires dans mon « métissage », je suis un bâtard et je tire ma substance nourricière de mon « bâtardisme » dans l’espoir de parvenir ainsi à quelque chose de nouveau, d’original. Ce n’est d’ailleurs pas un effort : cela m’est naturel, c’est ma nature de bâtard, qui est pour moi une véritable bénédiction sur le plan culturel et littéraire. C’est pourquoi, d’ailleurs, certains critiques traditionalistes voient dans mon œuvre quelque chose d’« étranger »... Un corps étranger dans la littérature française. Ce sont les générations futures, pas eux, qui décideront si ce « corps littéraire étranger » est assimilable ou s’il vaut la peine d’être assimilé. Mais cela ne constitue-t-il pas, justement, ce qu’on appelle un apport original ? Sans prétentions auto-flatteuses, c’était le cas de Joseph Conrad, ce Polonais, en Angleterre. Les Anglais ne lui ont pas encore pardonné d’être sans doute leur plus grand romancier du siècle... (Gary 1974a 225-226)

El estilo de Gary, retórico infalible, le permite esconder ciertas afirmaciones categóricas tras la máscara de algunas analogías. *La nuit sera calme* es, en este sentido, una entrevista im-perfecta, una constante negación de la identidad de Gary a través de su devenir, pues, como afirma Deleuze, “[l]es devenirs, c’est le plus imperceptible, ce sont des actes qui ne peuvent être contenus que dans une vie et exprimés dans un style” (Deleuze 1996 9). Sin embargo, a pesar de esta perfección im-perfecta, el pasaje citado de *La nuit sera calme* — y, en general, todo el libro— dice mucho de la idea que Gary se auto-construyó como escritor: al nombrarse bastardo y afirmar que esta condición hace ver a ciertos críticos una extranjería en su obra, Gary se coloca expresamente en la marginalidad; tiene razón, además, al decir que serán las nuevas generaciones quienes juzguen si debe o no ser asimilado<sup>10</sup>; no obstante, quizá Gary llegue al exceso al realizar la analogía con Conrad.

---

<sup>10</sup> Es innegable que existe una cierta distancia sincrónica entre la obra de Gary y la “nueva” literatura francesa, sobre todo porque, como lo mostraré a lo largo de este estudio, Gary tiende a una presentación sistemática del “presente” en el que escribe sus novelas. Sin embargo, es posible que los escritores franceses de la última generación (de 1980 a la fecha) encuentren en la obra garyana una voz por medio de la cual les sea posible dialogar con su tradición, con la tradición literaria que se les enseña en el liceo y en la universidad. Un ejemplo de ello es la ficha biobibliográfica de Bruno Pellegrino, ganador del Prix du Jeune Écrivain 2011: “[o]utre les ouvrages contemporains que je chronique pour *Le Passe-Muraille*, une revue littéraire normande, j’aime surtout la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Mais si Romain Gary et Albert Cohen sont probablement au sommet de mon panthéon, il me serait difficile d’établir en toute sincérité une quelconque hiérarchie entre eux et des écrivains tels que Charles Ferdinand Ramuz, Marcel Proust, Virginia Wolf, J. D. Salinger, Anne-Lise Grobéty, Raymond Radiguet, Gabriel García Márquez, Franz Kafka ou Marguerite

¿Qué se esconde detrás de esta preterición? Sencillamente, la afirmación por medio de la cual Gary se autoproclama como el más grande novelista del siglo XX francés, muy a pesar de lo que los franceses puedan decir, sentir o pensar al respecto —no es posible olvidar que ambos escritores son polacos y que ambos adoptan otra lengua. La obra garyana está marcada, en este sentido, por un gran resentimiento. En la medida en la que Gary se afirma y se sabe un bastardo, a saber, un extranjero, pero, al mismo tiempo, un “genio”, es posible decir que el lugar que ocupa la obra de Gary en la literatura francesa es el de un parásito —concepto que definiré al final de esta introducción. Lo cierto es que al abordar la obra de Romain Gary es necesario irse a tientas y tomar cautelosamente las afirmaciones que realiza.

En este mismo sentido, no es posible obviar el hecho de que Gary, en cierto modo, haya negado su nacimiento. Leitmotiv recurrente en sus novelas: la infancia en la que el padre aparece apenas como una sombra, como una figura inasible, inaccesible, sí, pero cuya ausencia no produce necesidad alguna en el hijo —a veces ni siquiera la indiferencia. Este motivo está presente desde su primera novela, *Éducation européenne*, donde el doctor Twardowski aparece sólo en tres de treinta y tres capítulos, concretamente al inicio del texto. Será asimismo repetido en *Europa*, en donde el conflicto de Danthès girará en torno a la paternidad de Erika —y de Europa, siendo la una el desdoblamiento (mejor dicho, el redoblamiento, como lo expondré más adelante) de la otra, aunque no se sepa cuál es la original. En *La promesse de l'aube* hay acaso algún indicio de la paternidad del protagonista (un Gary transformado por su propia ficción), pero ésta no queda del todo esclarecida, del mismo modo en que *La vie devant soi* esconde la verdadera identidad de Momo, quien habrá de asimilar la catástrofe de la paternidad de manera expresamente negativa. Parece, en suma, que Gary tiene un problema con la vida en términos

---

Duras, entre otras — et c'est sans parler de livres d'autres siècles, tels que *Wuthering Heights*, *Les Liaisons dangereuses* ou *La princesse de Clèves*” (Pellegrino 38). El lugar de Gary será sin duda re-establecido por las nuevas generaciones —este mismo texto es una humilde prueba de ello— pero llama la atención que Pellegrino, como autor novísimo de la literatura francesa, lo coloque, junto con Cohen, en lo más alto de su panteón literario, imagen que, de suya, tiene ciertas resonancias de un pasado lejano y, en cierto modo, intocable, como si el siglo XX estuviera mucho más lejos de nosotros de lo que podemos percibir. Es por este “nuevo” lugar que ocupa Gary en la literatura en lengua francesa que me aventuro a decir que en el transcurso de los próximos años su obra habrá de tener un resurgimiento, tanto editorial (Galaxia Gutenberg, por ejemplo, prepara una colección de todas las novelas garyanas traducidas al español) como en los distintos entornos académicos. En este sentido, el presente trabajo pretende ser nada más que una de las tantas posibles introducciones a una obra que, sin duda, será ampliamente leída y comentada en un futuro próximo.

sincrónicos. Si, como afirma Vasconcelos, “la vida aparece en condiciones desagradables y supongo que aun el más ignorante padece ante ellas repulsión. [...] Así, yo cuento mi nacimiento desde el día en que, por primera vez, siendo niños [*sic.*], me pregunté: « ¿Quién soy? », « ¿Qué soy? »” (Vasconcelos 339), es posible decir que, para Gary, inscribiéndose, aunque sólo parcialmente, en la línea de reflexión de Leopardi<sup>11</sup>, la vida tiene sentido hasta que se ha conseguido un distanciamiento con respecto a lo que ésta tiene de “natural”.

No es posible olvidar, tampoco, que Gary —como Vasconcelos, por cierto— tenía un respeto rayano en el deseo por su madre. “En écrivant l’autobiographie maternelle Romain s’acquitte de sa dette de naissance. Il invente Nina tout autant qu’il lui obéit, satisfait son désir et s’en libère en devenant créateur à son tour” (Amsellem 31). Gary aplaza su nacimiento hasta trece años más tarde de 1914 y lo ubica (provisionalmente) en Niza, cuando tiene, por primera vez, el presentimiento de su vocación —una forma, sin duda, de preguntarse *¿quién soy?*, *¿qué soy?*—, cuando, junto con Nina, busca un seudónimo que lo aleje de su pasado, que lo pueda *tourner vers l’avenir*. Sin embargo, no es éste el momento *determinante* de su nacimiento. En *La promesse de l’aube*, Gary narra la manera en la que decepciona a su madre por su incapacidad para convertirse en un violinista virtuoso. El nombre de Kacew hubiera sido, entonces, adecuado a las expectativas de Nina. Empero, afirma Gary, “cette affaire de « virtuose violoniste » avait été pour elle une grande déception et je me sentais bien coupable” (Gary 1960 24). Gary se sentía culpable no por el hecho de no ser un violinista virtuoso sino por no poder cumplir con las expectativas de su madre. “J’avais à peine sept ans lorsqu’un violon d’occasion fut acquis dans un magasin de Wilno, en Pologne Orientale, où nous étions de passage alors, et que je fus solennellement conduit chez un homme fatigué, aux vêtements noirs et aux longs cheveux, que ma mère appelait « maestro » dans un murmure respectueux” (Gary 1960 25). Gary acude con el “maestro” dos veces por semana durante tres semanas hasta que al fin éste le arranca de las manos el arco del violín y le dice que hablará con su madre. “Ce qu’il dit à ma mère, je ne le sus jamais, mais celle-ci passa plusieurs jours à soupirer et à me regarder avec reproche, me serrant parfois contre elle dans un élan de pitié. [...] Un grand rêve s’était envolé”

---

<sup>11</sup> Para Leopardi, el hombre es la vivificación del alma, “y todos los hombres, necesariamente, nacen y viven infelices” ya que la naturaleza está “sometida al destino”; como el alma “ha sido dispuesta y creada para conformar una persona humana, ya ninguna fuerza [...] tiene poder para [liberarla] de la infelicidad común a los hombres” (Leopardi 41).

(Gary 1960 25). El sueño se esfumaba pero Gary permanecerá en Polonia, flagelándose por haber decepcionado allí a su madre, hasta el momento en el que, en *Les cerfs-volants*, se abandone a ambos, su destino de niño y su destino de hombre: el olvido.

### III. EL LUGAR DE ROMAIN GARY

La relación (provisional) entre Polonia y Romain Gary puede establecerse, entonces, en una imagen, un punto de encuentro: la mirada. A este respecto, quisiera remitir al lector a una re-edición de *Les cerfs-volants* de la colección Folio, publicada en 2007, en cuya portada aparece la jovencita con vestido verde retratada por Tamara de Lempicka: su rostro, cubierto parcialmente de/por la luz que la embiste, se escinde sin separarse del todo: luz y sombra con-viven, no como contrarios sino como dos momentos de un mismo momento, en ese espacio, el espacio doble y uno de la mirada, aplazado del cuadro en dirección de un *au-delà* indeterminable. La mirada en Tamara de Lempicka funciona en el mismo sentido en el que lo hace la figura femenina en Gary: comisura y movimiento, centro y margen. Las mujeres de la obra garyana —Mina en *Les racines du ciel*, Lily en *La danse de Gengis Cohn*, Meeva en *La tête coupable*, Lila en *Les cerfs-volants*— se encuentran aplazadas de la constitución de la identidad tal como la entiende Ricœur y la propone en *Soi-même comme un autre* a través del acontecimiento narrativo y la concordancia discordante, paradoja de la puesta en conflicto narrativo, la cual “inverse l’effet de contingence, au sens de ce qui aurait pu arriver autrement ou ne pas arriver du tout, en l’incorporant en quelque façon à l’effet de nécessité ou de probabilité, exercé par l’acte configurant” (Ricœur 1990 169-170). Una mirada, una (simple) relación interior/exterior se convierte en Gary en el punto desde el cual surge la búsqueda de la identidad. Pudo (o no) haber sido un “violinista virtuoso” polaco. Eso, quizá, no importa. Lo que interesa es la relación que este episodio tiene con: 1) su carácter de (eterno) extranjero; 2) su novela total, es decir, (la posibilidad de encontrar) el absoluto cifrado no en una característica esencial en la relación del Hombre con el universo sino en la desestabilización de la identidad como problematización del origen; y 3) su carácter de parásito tanto de las letras francesas como de la literatura norteamericana: Gary escribió en “argot americano” dos de sus obras coyunturales, fundamentales: *Ski Bum (Adieu Gary Cooper, 1969)* y *White Dog (Chien Blanc, 1970)*, traducidas al francés por él mismo.

Para considerar, pues, a Gary *dentro* de la literatura francesa (o bien, norteamericana) sería necesario considerarlo, primero, como un acto parasitario impuro como lo entiende Derrida, según quien la característica del parásito “c’est de n’être jamais simplement *extérieur*, de ne pouvoir pas être exclu ou tenu dehors, hors du prétendu corps propre, hors de la table ou la maison prétendument domestiques” (Derrida 1990 167). De igual modo en cuanto a literatura polaca, el sitio de su eterno *tourner vers l’avenir*, la cual parasita, sí, pero *desde* la lengua francesa. Este distanciamiento es, ya, crisis de la identidad, identidad parasitaria, o bien propulsión desde y hacia la novela total, cuestionamiento de un carácter esencial en la relación del Hombre con el universo, del Hombre con la Literatura y, finalmente, del Hombre con sí mismo. Hablo, entonces, *ahora*, de Romain Gary porque un acontecimiento propio de la concordancia discordante lo liga a Polonia y a un pretendido origen (biográfico), a su impulso por escribir, a saber, su madre, pero también porque lo distancia de su lengua y lo hace ser idéntico y distinto. La performación impura, de este modo, se manifiesta en el propio lenguaje, en una obra olvidada que, quizá, podría ser recobrada ya no bajo la etiqueta de literatura polaca o francesa o norteamericana sino bajo ese compromiso —¿absoluto?— que es la LITERATURA.

Aunque podría parecer, entonces, que el presente estudio de la obra de Romain Gary tiene la finalidad de encontrar los motivos de su ausencia en la crítica literaria francesa del siglo XX —y a pesar de que esta ausencia es, a mi parecer, harto significativa—, el objetivo es otro: dado que la obra de Gary ha menester de un examen profundo, como el que no se ha realizado aún, es necesario que, en un primer momento, este examen la separe de los presupuestos humanistas que se le han adjudicado, de manera tal que, en un segundo momento, sea posible proponer un marco teórico-crítico desde el que se la pueda leer en la justa medida en la que el propio Gary hubiera negado cualquier intento de interpretación definitiva de su obra. En este sentido y para realizar este examen, en el transcurso del presente texto me centraré en la definición y la aplicación de un concepto: el concepto de a-humanismo. Con el fin de llevar a cabo dicho objetivo, este trabajo estará dividido en dos apartados:

- 1) Un apartado teórico, en el que definiré el concepto de a-humanismo desde las propuestas teóricas de Derrida y su tesis sobre la *différance* y el concepto de *devenir* de Deleuze, confrontando estas teorías con las problemáticas propias del humanismo

presentadas en: a) Heidegger (*Carta sobre el humanismo*); b) Althusser (“La querelle de l’humanisme”); y c) Lyotard (*Lo inhumano*); esta confrontación del concepto de a-humanismo se realizará en relación directa y dialógica con las tesis de la novela que Gary propone en su tratado *Pour Sganarelle*, a saber, la novela total y la novela totalitaria, en relación, ellas mismas, con lo que el propio Gary define como la *Puissance de la réalité*; finalmente, definiré el a-humanismo en el marco de otra problemática que atañe a la obra garyana, a saber, aquella de la autoficción, tal como la propone Doubrovsky, la cual, es preciso decirlo desde ahora, definiré en Gary como *transformación ficcional*.

2) Un segundo apartado, crítico en esta ocasión, en el que realizaré el examen de tres de las novelas de Romain Gary en las que, a mi parecer, el humanismo se presenta como problemática central: *Éducation européenne*, *Chien Blanc* y *La vie devant soi*; huelga decir que la elección de estas novelas es, como toda elección, arbitraria; empero, es imposible dejar completamente de lado otras obras garyanas que abordan de una u otra forma la problemática del humanismo, o bien, para ser precisos, que realizan una crítica de éste; por ello, tomaré algunos ejemplos que ilustren mi tesis de las siguientes obras —siendo consciente de que este recorrido es incapaz de abarcar, ni siquiera de manera escueta, la totalidad de la obra garyana—: *Les racines du ciel*, *La promesse de l’aube*, *La danse de Gengis Cohn*, *La tête coupable*, *Europa*, *Gros-Câlin*, *Pseudo*, *Au-delà de cette limite votre ticket n’est plus valable* y *Les cerfs-volants*.

Vale decir, a manera de epílogo a esta introducción, que en este trabajo he dejado explícitamente fuera la problemática “Émile Ajar” y, por lo tanto, también una aproximación estrictamente biográfica a la obra garyana, a saber, una interpretación que ponga en diálogo vida y obra, la cual me parece una problemática menor dadas las condiciones estrictamente literarias y filosóficas que presenta, a mi juicio, la obra de Gary; en cuanto a la problemática “Émile Ajar”, ésta me parece lo menos importante que se puede relacionar con Romain Gary: es decir, si le fue entregado dos veces el Goncourt porque “engañó” a los jurados; si esta “doble” identidad habla de una característica “camaleónica” o “metamórfica” en Gary y de consecuentes trastornos psicológicos; si su afán al escribir y publicar la obra de Ajar era más “personal” que “literario”; en fin, todo ello me parece nada más que materia para buenos artículos de interés popular, chismes incluso, pero no material para una investigación académica como la que merece la obra

garyana. El propósito de esta escisión (y, en general, del presente trabajo) es precisar, entonces, los fundamentos teórico-críticos para una ulterior lectura comparativa de las obras de Romain Gary y de Émile Ajar, partiendo, desde este momento, de una premisa — la cual resume, en cierto modo, todos los movimientos teórico-críticos que he descrito arriba—, misma que, por el momento, al menos, sólo puedo colocar *sous rature*<sup>12</sup>; antes de enunciarla, empero, es preciso decir que, con la negación-afirmación del *sous rature* trato de demostrar que Gary *es* Ajar y *no lo es*, al mismo tiempo, es decir que, de algún modo, sigue siéndolo, no deja de serlo, que es posible, en suma, hablar de esa dualidad en términos de iterabilidad, es decir, de identidad y diferencia *al mismo tiempo* (Derrida 1990 105); no tengo duda de que la búsqueda de un marco teórico-crítico desde el cual se pueda leer la obra garyana deberá ejercerse a partir de esta marca que se borra quedando legible, de esta ausencia que es presencia: Gary ~~no es~~ Ajar.

---

<sup>12</sup> “Cette rature est la dernière écriture d’une époque. Sous ses traits s’efface en restant lisible la présence d’un signifié transcendantal. S’efface en restant lisible, se détruit en se donnant à voir l’idée même du signe. En tant qu’elle dé-limite l’onto-théologie, la métaphysique de la présence et le logocentrisme, cette dernière écriture est aussi la première écriture” (Derrida 1967 38).

## PRIMERA PARTE

### DE LA NOVELA TOTAL GARYANA AL CONCEPTO DE A-HUMANISMO

#### I. RESIDUO SUBJETIVO DE UNA EXPERIENCIA DE LA HISTORIA

“L’expérience de l’histoire stimule constamment la pensée de Gary, nourrit son imaginaire, rythme son œuvre” (Amsellem 72). No obstante, más que un estímulo *per se*, la experiencia de la Historia —o bien, el *residuo subjetivo de una experiencia de la Historia*, como habré de definirlo más adelante— no es sino una de las fuentes de apropiación de la Realidad que, para Gary, pueden considerarse como auténticas en tanto sean presentadas estéticamente en función de la novela. Dicho de otro modo: la experiencia de la Historia, como experiencia de la Realidad, en tanto sea dominada por la obra y no a la inversa, será, más que fuente de inspiración, punto de partida, pues la experiencia de la Historia, en el momento en el que se (le) impone a la novela, en el momento en el que la somete a sus leyes, produce la novela totalitaria tal como la entiende Gary:

Totalitaire, c’est-à-dire, opposé du total : soumission au lieu de maîtrise. Kafka, Céline, Camus, Sartre enferment l’homme dans une seule situation, une seule vision exclusive. Ils nous clouent dans la fixité absolue et donc autoritaire, irrémédiable, de leur définition sans appel, dans une « condition » sans sortie : Kafka dans l’angoisse de l’incompréhension, Céline dans la merde, Camus dans l’absurde, Sartre dans le néant et tous leurs disciples combinés dans l’aliénation, l’incommunication, ou dans *une irréalité littéraire recherchée par névrose obsessionnelle de la réalité historique*. La soumission de l’œuvre à une directive philosophique absolue qui exclut ou minimise tout autre rapport avec l’univers en tant que source possible d’un « sens » est implacable. Voilà le roman totalitaire et concentrationnaire de nos apôtres de la liberté : l’homme est pris dans un huis clos dont toutes les issues sont soigneusement bouchées. (Gary 1965 25 Las cursivas son mías)

La realidad (literaria) de la novela totalitaria es, en síntesis, una neurosis obsesiva por la Realidad histórica, una necesidad por “definir” al Hombre.<sup>13</sup> De este modo, el Hombre,

---

<sup>13</sup> No obstante, la escisión realizada por Gary, como se verá más adelante cuando exponga el concepto de novela total, no logra salvar al hombre de la dicotomía que Deleuze expone con el ejemplo del *trou-noir – mur-blanc*. En diálogo con Claire Parnet, Deleuze relata que Guattari estaba trabajando el concepto de *trou-noir* mientras que él desarrollaba aquél del *mur-blanc*. “Le trou noir, c’est ce qui vous capte et ne vous laisse pas sortir. Comment sortir d’un trou noir ? Comment émettre du fond d’un trou noir ? se demande Félix [Guattari]. Moi je travaillais plutôt sur un *mur blanc*, un écran, comment limiter le mur, et faire passer une ligne de fuite ? On n’a pas réuni les deux notions, on s’est aperçu que chacune tendait d’elle-même vers l’autre, mais justement pour produire quelque chose qui n’était ni dans l’une ni dans l’autre. Car des trous noirs sur un mur blanc, c’est précisément un *visage*, large visage aux joues blanches et percé d’yeux noirs, ça ne ressemble pas encore à un visage, c’est plutôt l’agencement ou la machine abstraite qui va produire du visage” (Deleuze 1996 24). Claire Parnet comenta al respecto: “[n]ous devons passer par les dualismes parce qu’ils sont dans le langage, pas question de s’en passer, mais il faut lutter contre le langage, inventer le

según Gary, se encuentra encerrado en la novela totalitaria, en una irrealidad (literaria) resultado de esa búsqueda obsesiva de la Realidad histórica, debido a que es ésta precisamente la que ejerce un dominio, un sometimiento desde fuera de la obra sobre las condiciones particulares del Hombre, el cual se define a partir de un momento ideológico y de sus consecuencias, “jouées à l’extérieur du roman lui-même et [qui] ne peuvent rien pour lui. [...] Ce roman nous emprisonne ainsi dans un univers concentrationnaire, derrière les murs de l’Escorial d’une Vérité intronisée et nous impose son Cérémonial implacable” (Gary 1965 25-26). El marco de la Realidad se convierte entonces en verdad entronizada, lógica absoluta, límite para la novela, determinado no por las leyes de lo novelesco sino por las leyes —ideológicas, principalmente— de una Realidad externa a la novela, de una exterioridad. Esta exterioridad es definida por Gary como *Puissance de la réalité*: “[l]a Puissance aujourd’hui « obtient » l’œuvre par le commandement totalitaire qu’exerce un de ses aspects, ou par la terreur, par l’écrasement, elle « sous-produit » à la fois l’œuvre et l’auteur par un conditionnement impitoyable, le roman n’est plus qu’un déchet de la réalité, une chute de l’angoisse dans ses œuvres de phobie”; bajo estas condiciones, “[l]a littérature devient un traumatisme. L’œuvre est intériorisée par la réalité, entièrement conditionnée par elle [...] la qualité est au service de la Puissance, de ce qui écrase l’homme” (Gary 1965 43-44). Si la obra se encuentra, pues, al servicio de una Potencia, de un Poder que la somete, el Hombre al interior de ésta se encuentra doblemente sometido: primero por la novela que lo contiene y luego, más lejos aún, por la Potencia que contiene la novela, la obra. Lo que Gary propone con el término “novela totalitaria”, regida por la *Puissance de la réalité*, es un juego de matriochkas, una serie de contenedores que pretenden hacer inaccesible el contenido, paradójicamente delimitándolo. Por el contrario, cuando la experiencia de la Historia es dominada por la obra, a saber, cuando es utilizada de manera tal que funcione en el marco de la obra y no en el marco de la Realidad, es posible hablar de novela total.

---

bégaïement, pas pour rejoindre une pseudo-réalité pré-linguistique, mais pour tracer une ligne vocale ou écrite qui fera couler le langage entre ces dualismes, et qui définira un usage minoritaire de la langue, une variation inhérente, comme dit Labov” (Parnet 43). En este sentido, es posible que el dualismo, la dicotomía “novela total” – “novela totalitaria” (o bien, lo que se encuentra entre ambas novelas) expuesta por Gary sea un principio de lucha contra el lenguaje: la novela garyana se presenta, teóricamente al menos, como “novela minoritaria”. De ahí, empero, a que sea realmente compatible con lo que entienden Deleuze y Parnet por minoritaria, hay un gran trecho que podría reducirse con una argumentación de carácter filosófico pero que, por eso mismo, no tiene cabida en este trabajo.

Le roman total ne reconnaît à aucun des rapports de l'homme avec l'univers un caractère essentiel, concentrationnaire et dominant. *L'œuvre est le seul absolu*. Tout est intériorisé, possédé, mimé, imité, « bouffé », en quelque sorte [...] La création du monde se fait ici avec tous les moyens de la création d'un monde. Rien ne peut dominer une telle entreprise, sinon le souci de la victoire artistique. Le monde extérieur ne peut commander que la rivalité. Dès qu'une autre priorité apparaît, c'est la Puissance de la réalité qui commence à dicter ses conditions. Le romancier à vocation totale est un Valet éternel de l'éternel Roman, un Sganarelle aux gages du chef d'œuvre. Gages qu'il réclame toujours mais qu'il obtient rarement. (Gary 1965 26 *Las cursivas son mías*)

Sirviente eterno de lo eterno de la Novela, el novelista trabaja entonces con las condiciones de un mundo en constante creación, nunca terminado, nunca de-terminado. Un mundo propio de “lo-inacabado”. El aspecto que me interesa resaltar ahora del anterior pasaje de Gary es precisamente ese: la condición de inacabado, de incompleto, de eterno —sería posible decir, incluso, de *eternidad*— que adquiere la novela total al no reconocer esencia alguna al Hombre como única e insustituible. Si la exterioridad, Realidad-mundo-exterior —experiencia ya no sólo de la Historia sino también de la filosofía y de la vida— puede entenderse como definida y terminada, condicionante para la novela, ésta es, por el contrario, la fuerza que se opone siempre a la Realidad-interior-a-la-obra desde lo que llamaré (provisionalmente) su esencia de novela, a saber, desde su carácter de obra. Al no dotar de esencia la Realidad es posible dotar de esencia la novela. En otras palabras, si la obra es, como afirma Gary, “le seul absolu”, nada de lo que suceda al exterior de ella podrá determinarla sino de manera referencial. Así, el lenguaje, por ejemplo, funcionará siempre como un medio, nunca como el *telos* definitivo de la novela total. Entonces, sí, existe lucha contra el lenguaje desde el lenguaje mismo, como pretenden Deleuze y Parnet, en la novela garyana.

Ahora bien, si antes había indicado que la experiencia de la Historia funciona para Gary como punto de partida para la novela —en sus dos vertientes, ora total, ora totalitaria— ahora me permito afirmar que este punto queda cada vez más lejano de la obra conforme ésta se concreta de manera total, es decir, sin una esencia propia al Hombre o a la Realidad que lo contiene sino (provisionalmente) con base en una esencia novelesca. La novela total tiene por *telos* un alejamiento de la Realidad y, en tanto que alejamiento, es en verdad un *telos* provisional, un *telos* de movimiento, de desplazamiento o, mejor aún, de

(a)plazamiento.<sup>14</sup> Este alejamiento se produce, en la novela garyana, a partir de una confrontación ideológica: la realidad de la novela se confronta a la Realidad, a la *Puissance de la réalité*. Es en este sentido que Gary propone dos formas de novela, las cuales son en cierto modo el correlato de la novela totalitaria y aquél de la novela total. La primera forma es la novela cerrada, a saber, “celle d’un ordre temporaire provisoirement atteint” (Gary 1965 82). No sólo las características formales de la novela —estructura, personajes, trama— están determinadas de una vez y para siempre sino que el orden temporal —experiencia de la Historia— determina asimismo las posibilidades de la lectura y, por consiguiente, las posibilidades de la recepción/interpretación. El lenguaje referencial, estética e históricamente determinado, marca el proceder de una forma de hacer novela

*où le ralentissement historique donne, à l’échelle de la vision et de la notion « temps » d’une ou deux générations, [un] roman qui aspire au définitif, au fini, typique d’un ordre installé, classique, dans ce sens que l’imagination du lecteur, comme celle du spectateur devant une statue de Phidias, n’a plus rien à désirer, n’a plus rien à chercher, à ajouter, c’est-à-dire, à découvrir, où tout est servi au point « fini » maximum de la perfection, où les personnages sont entièrement accomplis et frappés d’une sorte d’éternité d’eux-mêmes, dans leur identité achevée et irrémédiable à l’étape donnée de la péripétie historique, jusqu’à ce que cesse la stagnation d’un ordre social réalisé, période où la réalité attend ses erreurs, sa remise en question, et dont le roman correspond au ralentissement relatif de la conscience-poursuite à la limite d’une étape de l’exploration, ralentissement que la notion du temps individuel dans le psychisme d’une génération fait apparaître comme un arrêt, comme une « arrivée ».* (Gary 1965 82 Las cursivas son mías)

En esta desaceleración, la novela cerrada detiene —o, mejor dicho, disminuye la velocidad de— la Historia en el sentido en el que ésta es, antes que nada, un punto de llegada, un

---

<sup>14</sup> He definido, en otro texto y junto con Mariano V. Osnaya, el concepto de (a)plazamiento. Transcribo ahora los resultados de nuestras reflexiones: en “aplazar” se encuentra la huella de dos verbos, los cuales tomamos como punto de partida para el concepto de (a)plazamiento: 1) “emplazar”, es decir, “dar a alguien un tiempo determinado para la ejecución de algo” o bien “citar a alguien en determinado tiempo y lugar, especialmente para que dé razón de algo”; estas dos definiciones nos llevan al primer punto que nos interesa rescatar del verbo “aplazar”: la relación espacio temporal con respecto a una acción determinada; “emplazar”, no obstante, por su carácter mismo de determinado, es el primer verbo que nos interesa desestabilizar mediante el sesgo propuesto por la letra “a”, suspendida de un momento de-terminado de significación por medio de los paréntesis, “(a)”, la cual funciona como prefijo (del griego *á*), denotando “privación” o “negación”; así, por (a)plazamiento entendemos, por un lado, “sin un espacio-tiempo determinado”, en breve, “sin un lugar”; por otra parte, 2) “diferir” (del latín *differre*), a saber, “aplazar la ejecución de un acto”, “dicho de una persona o un acto: distinguirse de otra” o bien “disentir, no estar de acuerdo”; diferir, presente como huella en la *différance* derridiana, refiere, entonces, a una diferencia y a un aplazamiento, un dejar para después que, no obstante, aparece *al mismo tiempo* en que se ejecuta el diferir como “postergar” pero también como “diferenciar-se”; es, empero, la última acepción (“disentir, no estar de acuerdo” —el *I would prefer not to*, de *Bartleby*) la que nos interesa rescatar en el concepto de (a)plazamiento: se trata de lo que no entra en el acuerdo, lo que no pertenece a lo de-terminado, lo que va, en cierto modo, en contra de ello. De este modo, proponemos (a)plazamiento como *un constante postergar la determinación espacio-temporal y significante por medio del desacuerdo y la diferencia de lo marginal*.

punto determinado y definido ahora y para siempre, un *telos*. La Realidad en la novela cerrada espera, pacientemente, que se le cuestione, espera sus propios errores, a saber, aquellos de un orden social realizado, completo; espera que se le confronte (siempre) con la Realidad porque actúa en el marco de una Realidad concreta —ideológica y estéticamente determinada—, impuesta de manera autoritaria por el novelista a los lectores. Los personajes, enteramente definidos y congelados en el tiempo, se bastan a sí mismos, están impregnados de una eternidad de ellos mismos que los detenta y los determina. De ahí que el fenómeno sintomático de la novela cerrada sea, según Gary, “l’élévation du langage au rang de valeur en soi” (Gary 1965 82). Cuando hay un excedente de Realidad, de Historia, de lo-concreto, no puede haber novela porque no hay sino Realidad. Consecuentemente, el lenguaje se convierte en un ente autónomo, en el único fenómeno de la novela cerrada. Es posible ir un poco más lejos y afirmar que el lenguaje se convierte en valor ideológico, en el único valor que puede detentar un personaje que está determinado de una vez y para siempre. Por el contrario, la novela abierta,

bouillonnant d’une puissance intérieure qui refuse de se figer dans un « fini », en mouvement constant, en *changement constant de vérité*, de vision, de sens, de point de vue, où le personnage, tantôt entièrement formé, tantôt s’ouvrant, soudain, par un côté, sur une identité nouvelle, ou sur l’inconnu, comme hésitant au bord de ses propres possibilités de se réaliser et de se réincarner, dans *l’accélération de l’Histoire*, du progrès, de la conscience-poursuite, témoigne d’un changement latent de péripétie et d’identité sociale, et où le mouvement de la pensée exclut tout choix définitif, toute fixation. [...] Sous un angle purement poétique, et dans le seul but de faciliter l’inspiration, on dira que *l’humanité entière sera le « Je » de ce roman*, se manifestant dans l’infini d’identités en évolution et changement constant, par mouvement de l’Histoire et de la conscience-poursuite, sur les chemins de l’univers. (Gary 1965 83 Las cursivas son mías)

Contraria a la disminución temporal de la que es presa la Historia en la novela cerrada, la novela abierta (total) produce en la Historia un efecto de aceleramiento. Y bien, ¿qué es este “aceleramiento” sino la velocidad propuesta por Parnet como “punto medio” entre los determinismos de la dicotomía, sino lo “relativo”? “Le relatif, c’est la vitesse d’un mouvement considérée d’un point à un autre. Mais l’absolu, c’est la vitesse du mouvement entre les deux [points], au milieu des deux, et qui trace une ligne de fuite. Le mouvement ne va plus d’un point à un autre, il se fait plutôt entre deux niveaux comme dans une différence potentielle” (Parnet 39). El aceleramiento de la novela abierta, de la novela total, la velocidad con la que recorre la distancia entre el punto de partida y el de llegada es el absoluto en el que ambos puntos se borran, se (a)plazan. No es de extrañar, pues, que los

personajes de Gary estén siempre en constante fuga, lo cual no debe confundirse con una constante huida, con un escape, una escapatoria. Se fugan de sí y de sus identidades porque no pueden dejar de moverse, porque son, en sí mismos, movimiento, devenir. Tal es el caso del propio Ajar en *Pseudo*, su “autobiografía”, quien se refiere a sí mismo en tercera persona, como su propio personaje, como su propio devenir-imperceptible:

Il nageait à côté de moi et cherchait à s’agripper à ma manche. Et je voyais qu’il avait tout aussi peur d’être Ajar que moi d’être Pavlowitch. Et comme on avait tous les deux peur de la mort, c’était la chiasse sans issue. [...] Il se débattait, essayait de se libérer. Il avait six pattes, dans son effort de s’en sortir ; trois ailes d’une toute autre espèce, des écailles très réussies en ce qu’elles n’avaient rien d’humain, et de tout petits tétons roses et maternels, car il rêvait un peu d’amour, malgré tout. Il essayait de se dépêtrer, d’être tout autre chose, devenait un nénuphar tacheté du règne zoologique, mais il n’y arrivait pas plus que moi, et avait beau faire a-dada, il ne s’en sortait pas plus que les surréalistes. Il en était, indubitablement, et à fond perdu, si tant est qu’il en ait jamais eu un, avec tous les organes et éléments dans un but de souffrance. Schizo comme pas possible, et génétique, au nom du Père, de la Mère et du Fils : puant d’un côté, il se mettait à rayonner de sainteté de l’autre et, avec du sang plein la gueule, il lui venait en même temps des poèmes d’amour là où normalement il n’y aurait dû y avoir que sa bestialité foncière. Il réussissait parfois, dans un prodigieux effort de vérité, à avoir un trou du cul à la place d’un orifice buccal, mais là, donc, où normalement il n’y aurait dû y avoir que de la merde, il lui sortait comme chez d’habiles fumeurs des auréoles de sainteté, de beauté, et de martyr, qu’il utilisait aussitôt habilement pour cacher ses infamies. Il faisait des chefs-d’œuvre avec des gargouillements d’agonie, et avec la puanteur de son souffle, il fabriquait des canulars qui dégorgeaient une odeur que l’on aurait pu qualifier d’immortelle, si ce mot n’avait pas tant servi à lécher le cul de la mort. La seule chose qu’il n’arrivait pas à changer, c’était ses organes de reproduction, car il faut que le pseudo-pseudo continue, faute d’Auteur. (Gary 1976 82-83)

Ajar es su propia obra, su propio devenir. Entonces, contrario a la afirmación de Calvino, quien sostiene que “la obra verdadera consiste no en su forma definitiva sino en la serie de aproximaciones para alcanzarla” (Calvino 85), el cambio constante de verdad —esta serie de aproximaciones a la verdad de la obra— le permite al personaje garyano moverse de un lado a otro de la Realidad y poder confrontarla desde todos los ángulos, sin quedarse detenido en ninguno, sin tener, como afirma Ajar, un Autor. La experiencia de la Historia se convierte, de este modo, en espacio-temporalidad (a)plazada. Dicho de otro modo, la Historia, por medio de una aceleración que la desvanece, se descentraliza, descentralizando de esta forma la ideología dominante y determinante que impregna la novela totalitaria como espacio en el que el personaje está permanentemente definido y el orden social se encuentra realizado, completo, reducido. “Si es cierto”, afirma Lyotard, “que el conocimiento histórico exige que su objeto se aisle y sustraiga de toda carga libidinal

venida del historiador, entonces es seguro que de esta manera de “redactar” la historia no puede resultar más que una manera de “reducirla” (Lyotard 1988 38). El personaje de la novela total no podría ser otro que ese pícaro de la novela del Siglo de Oro español, saltándose las normas, reinventándolas a modo que las confronta. A través del cambio constante de identidad, el personaje de la novela total le permite al novelista expresar “un de ses rapports avec la réalité, de la mimer, de la parodier, la combattre, la discréditer, la provoquer dans le seul but de la création d’un univers romanesque” (Gary 1965 84). Las novelas garyanas expresan una constante oposición a la Realidad, la desacreditan, porque, idealmente,

[u]n tel roman laisserait, en quelque sorte, au lecteur la liberté de choisir le personnage, l’aspect dominant sous lequel il déciderait d’aborder, de voir la situation de l’humanité à son étape historique. Il ne s’agit nullement de fournir au lecteur un magma, un matériau, mais une totalité d’expériences qui lui laisserait la possibilité de décider du sens dominant de l’œuvre, de désigner, parmi toutes les identités mimées par le personnage, celle qui lui paraît correspondre le plus à la nature de ses propres préoccupations. (Gary 1965 83)

La totalidad de la novela total se refiere a una multiplicidad, una heterogeneidad de experiencias presentadas como posibilidades para el lector. En suma, la novela abierta y total se crea constantemente: está inacabada porque es el lector el que le dará no el significado sino el sentido, en cuanto éste refiere a una directriz del flujo de experiencias que se le presentan como posibilidad; este sentido no es, entonces, una interpretación, sino una coordenada que se establece, provisionalmente —diríase, incluso, segmentariamente, pues cada lector y cada lectura podrán producir un “sentido” nuevo y nunca repetido para las experiencias (y las posibilidades) de la novela abierta y total—, de acuerdo con el momento en el que el lector se enfrente a la obra, de acuerdo, en fin, con *su* etapa histórica, con su propia experiencia de la Historia.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Es importante insistir en la diferencia entre “sentido” —entendido como dirección— e “interpretación” —entendida como determinación significativa—, pues la novela total (novela abierta) garyana podría confundirse con la “obra abierta” que propone Eco. Para éste, “la *apertura* y el dinamismo de una obra consisten [...] en hacerse disponibles a diversas integraciones, concretos complementos productivos, canalizándolos *a priori* en el juego de una vitalidad estructural que la obra posee aunque no esté acabada y que resulta válida aun en vista de resultados diferentes y múltiples” (Eco 97). A mi juicio, esta forma de obra abierta corre el riesgo de caer en extremos —mejor dicho, en excesos— interpretativos como los que propone Mauricio Beuchot cuando habla de hermenéutica equivocista y hermenéutica univocista: “[l]o equívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso, de modo que la una no tiene comensuración con la otra [...] Lo unívoco es lo que se predica de un conjunto de cosas en un sentido completamente idéntico, de modo que no cabe diversidad alguna entre unas y otras” (Beuchot 27). En suma, creo que la “obra abierta” según Eco sería no más que un disfraz estético de la obra cerrada tal como la propone Gary, en el sentido en el que, desde el momento en el que está condicionada *a priori* por el autor a

Sin embargo, si la relación de Gary con la Historia no se puede resumir —o no, al menos, de manera definitiva— en la dicotomía novela totalitaria – novela total esto se debe al lugar que en ésta, es decir, en la Historia, ocupa el Hombre. “Il n’y a pas de roman capable de changer le monde”, afirma Gary; y luego añade: “seule l’action de la culture peut obtenir et obtient toujours, par le progrès ou par les révolutions, ce résultat. Je m’attaque simplement à une Puissance [de la réalité] qui menace le Roman et je la saisis comme source d’inspiration” (Gary 1965 498). He mostrado ya qué clase de “inspiración” es a la que se refiere Gary, a saber, inspiración de la Historia que no someta a la novela a sus condiciones sino que, al contrario, se deje someter por las condicionantes de la novela (total). No obstante, si Gary se ciñe, si aprehende la *Puissance de la réalité*, es decir, la totalidad de la Historia contra la que se confronta la novela total, es porque la Historia deviene en fuente de inspiración únicamente con base en el Hombre. Este movimiento no conlleva, empero, una aceptación total de la Historia sino que, por el contrario, determina una forma de elección que es minoritaria: no se trata de aprehender *toda* la Historia en un solo rasgo que le sea esencial al Hombre sino de que la Historia —o bien, lo que de ella pueda servirle a la novela, al sirviente de la Novela que es el novelista— pase a través de una aprehensión en función de la obra.

Il est hors de question, pour moi, de ne pas plonger tout ce que je peux saisir de l’Histoire dans mon roman, ou de ne pas interpréter mon temps comme il me convient : il est dit ici que l’engagement du lecteur, lorsqu’il est ainsi obtenu, ce qui est très rare, l’est toujours par une puissance [du Roman], un pouvoir de convaincre qui n’est pas celui de l’idéologie et qui n’est pas librement consenti. (Gary 1965 518)

Es menester, entonces, re-definir como “residuo subjetivo de una experiencia de la Historia” lo que Amsellem presenta simplemente como experiencia de la historia debido a que, desde el momento en que esta experiencia queda traducida (provisional y teleológicamente) *en* la obra, a saber, desde el momento en que Gary opta por aprehender *una* parte de la Historia para ponerla en función dentro de y para la obra misma, Gary selecciona las piezas de la Historia que le serán útiles para establecer una experiencia estética particular y no someter(se) a una estética y una ética que definan, desde un

---

“aceptar” todas las interpretaciones, no busca sino una sola, una hermenéutica univocista que coincida con la propuesta del autor. La novela total (novela abierta) garyana no propone una poética tal sino, al contrario, se presenta como aparentemente cerrada —de ahí que, por ejemplo, no se lea a Gary como un autor vanguardista, a la luz, por ejemplo, de los *nouveaux romanciers*, sino como un autor convencional: en esa aparente convención se encuentra la radicalización hacia la novela total, movimiento constante hacia lo inacabado que se presenta en un momento forzosamente posterior de la obra en relación con el lector.

trasfondo de trascendencia, la forma de la novela. “Toutes les exigences directionnelles dictées au roman relèvent d’une vision du point terminal de l’Histoire, d’une identité finale et unique de l’homme, d’un Point de convergence absolu” (Gary 1965 542). No existe una identidad final y única de la novela porque ésta limitaría al Hombre a una sola esencia, pero tampoco existe una esencia única reconocible al Hombre porque ésta de-limitaría la novela, la volvería unívoca, totalitaria. Hablo, entonces, de residuo subjetivo de una experiencia de la Historia porque no es ya el Hombre quien habla detrás de la obra sino el hombre quien le habla al hombre —perdiendo, ambos la mayúscula, porque ninguno es una categoría terminada y determinante— y no el Hombre quien habla del Hombre, no el novelista, quien, tras la máscara del Hombre, define para siempre una sola esencia humana, como prometen hacerlo aquéllos que Gary denomina como novelistas totalitarios. Para Gary, “[l]a vie, l’Histoire, la philosophie ne sont plus qu’une technique d’expression du génie, des moyens de création d’un univers romanesque” (Gary 1965 27).<sup>16</sup>

Gary se sirve de un residuo subjetivo de una experiencia de la Historia en el marco de la novela para que la Historia no determine ideológicamente su trabajo como novelista —siendo este movimiento, paradójicamente, una decisión ideológica para abordar la Historia convirtiéndola en historia, es decir, para que sirva de fondo a la novela, para que se convierta en trama. Entiendo, entonces, por residuo subjetivo de una experiencia de la

---

<sup>16</sup> De la anterior afirmación me interesa destacar el hecho de que un novelista francés de la posguerra declare, a mediados del siglo XX, que el arte se constituye a partir de un determinado *génie*. Encuentro, ahora, una marcada influencia de Tolstói en la afirmación anterior. No es coincidencia: Gary comienza su *Pour Sganarelle* invocando a Tolstói, “puisque [il] ne sait [t] littéralement à quel saint [se] vouer. Et le prophète de Iasaïna Poliana était toujours prêt à vous montrer le chemin de tous les saluts, en n’y engageant, du reste, que son index” (Gary 1965 16). En su ensayo *Qu’est-ce que l’art ?*, escrito alrededor de 1898, Tolstói afirma la preeminencia del genio: el genio, según Tolstói, es el que ve lo que los hombres ven, el que siente lo que los hombres sienten pero quien se distingue de éstos por ser aquél que tiene la capacidad para ponerlo de manifiesto en una obra de arte. “Tout homme est capable d’éprouver tous les sentiments humains, bien que tout homme ne soit pas capable de les exprimer tous. Mais il suffit qu’un autre homme les exprime devant lui pour qu’aussitôt il les éprouve en lui, lors même qu’il ne les a jamais éprouvés avant. [...] Or, ce sur cette aptitude de l’homme à éprouver les sentiments éprouvés par un autre homme qu’est fondée la forme d’activité qui s’appelle l’art [...] Dès que les spectateurs ou les auditeurs éprouvent les sentiments que l’auteur exprime, il y a œuvre d’art” (Tolstoï 55-57). El arte, según Tolstói, depende entonces de una cualidad intrínseca al sujeto que experimenta los sentimientos y los transmite. Esta cualidad es el genio, del cual se deriva la fraternidad. “C’est la propriété essentielle de l’art, de tout art, d’unir les hommes entre eux” (Tolstoï 170). Parece, pues, que el tiempo se ha detenido desde 1898 y que Gary decide situarse justo en el momento en el que Tolstói escribe su ensayo: algunos de los autores que destaca Gary en *Pour Sganarelle* son los mismos que Tolstói considera como novelistas verdaderos (Cervantes y Balzac, por ejemplo) y los autores y obras que ambos desprecian son en cierto modo equivalentes: Zola criticado por Tolstói es el equivalente a Robbe-Grillet criticado por Gary, al menos en el sentido en que ambos ven en estos novelistas una labor de teorización que sirve para sustentar aquello que la obra es incapaz de defender por sí misma. Finalmente, tanto Gary como Tolstói encuentran en el *Quijote* el modelo paradigmático de la perfección novelesca.

Historia: el momento en el que la Historia pierde la mayúscula, es decir, el momento en el que se convierte en la escenografía para que se geste la novela total; fuente de inspiración, sí, pero sobre todo suma de experiencias como posibilidades, momento que debe ser superado en la novela total desde la subjetividad del novelista sin llegar a apresar al Hombre en él, momento, finalmente, de apertura (en el sentido amplio de la palabra) al lector y a su propia experiencia. Los novelistas criticados por Gary (Kafka, Camus, Céline, Sartre...) encerraban al hombre en una sola esencia; la novela total funciona, por el contrario, a partir de una relación residual con la Historia en el sentido no de un desecho sino de la “parte o porción que queda de un todo” (RAE), es decir, lo restante, aquello que no define al hombre de manera totalitaria —porque es experiencia que se constituye como posibilidad. El residuo subjetivo de una experiencia de la Historia es, en suma, una (de las tantas posibles formas de) relación con la Historia que no se pretende única sino que se sabe apenas perceptible. La función de la Historia es la de llevar consigo la *Puissance de la réalité*; por ello es necesario ejercer una oposición a ésta desde un aspecto residual y subjetivo —elidiendo una imposible objetividad, un posicionamiento falso de distanciamiento de la Historia—, de manera tal que la obra no se geste en función de ésta sino en contraposición, siempre como respuesta, como rivalidad: “la rivalité avec la Puissance de la réalité va des grands ensembles jusqu’à la notation minime, de l’Histoire à un reflet de soleil sur un brin d’herbe” (Gary 1965 26).<sup>17</sup>

En resumen, el “caso” histórico, cuando es individual y se hace pasar por absoluto, deviene en totalitarismo. Por el contrario, el residuo subjetivo de una experiencia de la

---

<sup>17</sup> A todo esto, es menester recordar que, para Gary, Tolstói es “le plus grand romancier de tous les temps” (Gary 1965 21). En *Pour Sganarelle*, Gary hace constantes referencias a *Guerra y Paz*, novela que no sólo ejemplifica sino que se constituye a partir del uso de un residuo subjetivo de una experiencia de la Historia. Cuando Gary afirma que la obra de Tolstói no ha cambiado esencialmente el marco de historicidad donde se sitúa —“Tolstoi’s *War and Peace* has done incomparably more for literature than against war” (Gary 1978 IX)— lo dice porque la novela total no modifica ninguna esencia, porque, al no ser determinante, no puede efectuar cambios determinantes. “Le romancier total ne transformait pas une situation historique extrême, plus exactement encore, un cas extrême d’une historicité extrême, c’est-à-dire, par définition, exceptionnelle et donc susceptible de changement, en métaphysique, en irrémédiable, et, plus exactement encore, il n’érigeait pas un des aspects extrêmes d’une historicité individuelle elle-même particulière — Juifs du ghetto de Prague, tuberculose, Auschwitz, l’occupation, les exécutions d’otages, la crainte du Père, sentiment de culpabilité, péril nucléaire — en désespoir métaphysique situé dans l’absolu, intronisé dans l’Escurial du Sens universel, hors toute historicité ou obsession personnelle avouées, hors même de l’Histoire avouée, sans même mentionner la véritable nature du conditionnement par la terreur, s’absorbant ainsi dans un des rapports de l’homme historique avec son moment pour ériger le Sens, en universel, en absolu, en totalité, hors toute notion de temps individuelle, historique et donc remédiable” (Gary 1965 35). Lo que Gary destaca de Tolstói como el más grande novelista es precisamente que éste haya escrito no a pesar sino a través de la guerra y de la paz, los dos extremos entre los que se concentra toda gesta humana.

Historia es la mediación, la *phrónesis*, entre el caso del hombre histórico-individual y la Historia como *Puissance de la réalité*. Gary, a la manera de Godard, no busca “un mot juste” sino “juste un mot”.

## II. LA PROBLEMÁTICA DEL HUMANISMO

Ahora bien, ¿en qué sentido el residuo subjetivo de una experiencia de la Historia se relaciona con el humanismo? Según Jørn Boisen, “Gary ne cesse de poursuivre la même discussion portant sur les pouvoirs et la responsabilité de l’homme dans le monde. [...] Il faut recommencer l’histoire, donner à l’homme une autre mythologie et renouveler les idéaux de l’humanisme, tel sera le projet de Gary” (Boisen 228). Sin embargo, ¿hasta qué punto es posible hablar de esta relación residual con la Historia en términos de humanismo? Este problema pasa, antes que por una consideración de las características estrictamente literarias de la novela garyana, por una cuestión de nomenclatura. En suma, el problema se encuentra en el uso indistinto de la palabra “humanismo”. Esto dice Heidegger en su *Carta sobre el humanismo*, escrita en 1946 y dedicada a Jean Beaufret:

Usted me pregunta: *Comment redonner un sens au mot « humanisme »*? La pregunta nace del propósito de mantener la palabra Humanismo. Yo me pregunto si ello es necesario. ¿O es que no es suficientemente notoria la calamidad que ocasionan los títulos de esta misma especie? Se desconfía desde hace tiempo de los “ismos”. Pero el mercado de la opinión pública pide siempre nuevos. Se está dispuesto a cubrir esta demanda. (Heidegger 10)

La problemática de los “títulos” a la que se refiere Heidegger será, si bien mucho tiempo después, retomada por Derrida cuando proponga el problema de pensar los conceptos que se usan en un sistema en curso de deconstrucción sin antes haberlos (re)definido. “Il y aura toujours un risque, certes, à faire travailler, voire laisser circuler les vieux noms : celui d’une installation, voire d’une régression dans le système déconstruit ou en cours de déconstruction” (Derrida 1972 11). Ahora bien, negar este riesgo “serait affirmer l’autonomie du sens, la pureté idéale d’une histoire théorique et abstraite du concept” (Derrida 1972 11). Por ello hablo de una (re)definición, pues, del mismo modo que aceptar o negar el riesgo de trabajar con conceptos dados de antemano, pre-supuestos, presenta ciertas problemáticas, pretender olvidarse de las huellas de estos conceptos sería olvidar que las oposiciones que los constituyen no son parte de un sistema dado, sino de “un espace dissymétrique et hiérarchisant, traversé par des forces et travaillé dans sa clôture par le dehors qu’il refoule: expulse et, ce qui revient au même, intériorise comme un de ses

moments” (Derrida 1972 11-12). Parece, pues, que lo más sencillo sería decir que el problema del “Hombre” en relación (residual) con la Historia, presente en la novela garyana, es un problema de “humanismo”. Creo, sin embargo, que no es así. Si, como afirma Heidegger, “el hombre ha de encontrarse en la cercanía del ser”, entonces “debe, ante todo, aprender a existir en lo inómine” (Heidegger 14). Existir en lo inómine, en lo que se presenta sin nombre, equivale a existir en lo que no está determinado, es decir, hacer a un lado la Historia —y, con ella, la *Puissance de la réalité*— con el fin de ocupar, si bien provisionalmente, a manera de un (a)plazamiento, el lugar que, supuestamente, le pertenece al Hombre. Siguiendo a Heidegger,

en este ensayo de preparar al hombre para esta alocución, ¿no se encuentra ya un esfuerzo por el hombre? ¿A qué otra parte va el “cuidado” si no en la dirección de devolver al hombre a su esencia? ¿Qué otra cosa significa esto, sino que el hombre (*homo*) sea humano (*humanus*)? Así es la *humanitas* el desiderátum de semejante pensar; pues esto es humanismo: pensar y cuidar de que el hombre sea humano y no “in-humano”, esto es, fuera de su esencia. Mas, ¿en qué consiste la humanidad del hombre? Ésta descansa en su esencia. [...] Pero, ¿de dónde y cómo se determina la esencia del hombre? Marx exige que el “hombre humano” sea conocido y reconocido. A este hombre lo encuentra él en la “sociedad”. El hombre “social” es para él el hombre “natural”. (Heidegger 14)

Es decir que el hombre, para Marx —y según Heidegger— es sólo “humano” porque es capaz de existir en “sociedad”. La misma relación, aunque desde otra perspectiva, la encontramos en Gary cuando propone la Historia como el receptáculo del Hombre, instaurado al centro de su propio debate y cuando, por consiguiente, encuentra en ciertas formas de la novela (totalitaria) los modos para reducir al Hombre a una sola esencia universal.<sup>18</sup> Sin embargo, como recuerda Heidegger, “el primer humanismo, o sea el romano<sup>19</sup>, y todas las especies de humanismo que han aparecido desde entonces hasta el

---

<sup>18</sup> Como recuerda Adolfo Sánchez Vázquez en su texto “El antihumanismo de Heidegger entre dos olvidos”, Heidegger niega la posibilidad de que el Ser se encuentre en una determinación estrictamente óptica, es decir en las posibilidades reales de la praxis humana. La lectura de Sánchez Vázquez del “humanismo” heideggeriano es una lectura que reivindica al hombre precisamente por no estar esencialmente determinado; de ahí que, como afirma Sánchez Vázquez, “el humanismo marxista no [pueda] ser aceptado por Heidegger, ya que es un humanismo que dignifica al hombre justamente por el trabajo, es decir, por un trato peculiar con los entes que los convierte de simple material en objetos humanos o humanizados” (Sánchez Vázquez 359).

<sup>19</sup> En su *Carta sobre el humanismo*, Heidegger, traza la historicidad del “humanismo” —o, mejor dicho, de la palabra “humanismo”— desde Roma hasta nuestros días. “En Roma encontramos nosotros el primer humanismo. De ahí que éste sea un fenómeno específicamente romano, surgido del encuentro de la romanidad con la cultura helénica. El llamado Renacimiento de los siglos XIV y XV en Italia es una *renascentia romanitis*. Porque lo que importa es la *romanitas*, se trata de la *humanitas*, y por eso de la *παιδεία* griega. Pero lo griego se ve en su figura tardía y esta misma romanamente. También el *homo romanus* del Renacimiento está en contraposición con el *homo barbarus*. Sin embargo, lo in-humano es ahora la pretendida barbarie escolástica gótica de la Edad Media. Al humanismo, históricamente entendido, pertenece siempre,

presente presuponen la “esencia” más general del hombre como evidente” (Heidegger 17). Hablar de humanismo, entonces, sería tan sencillo como decir que, cada vez que se habla del Hombre, se está hablando de su esencia, es decir, de lo que el Hombre es *permanentemente, esencialmente*. “El hombre”, en este caso, “es tenido por animal *rationale*” (Heidegger 17).<sup>20</sup> Ahora bien, puesto que “[t]odo humanismo o se funda en una metafísica o se hace a sí mismo fundamento de una metafísica [...] toda determinación de la esencia del hombre que presupone la interpretación del ente sin la pregunta por la verdad del ser, sea como saber, sea sin saber, es metafísica. Por eso lo propio de la Metafísica [...] se muestra en que es “humanista”” (Heidegger 17). No es este el lugar para discutir la afirmación heideggeriana acerca de la metafísica como propiamente “humanista”<sup>21</sup>, pues lo que me interesa ahora es justificar el empleo, o mejor dicho, la decisión de no emplear la palabra “humanismo” con referencia a la obra de Romain Gary sino el empleo del concepto de “a-humanismo” en la obra garyana. Empero, para realizar este recorrido teórico es preciso presentar, aunque sea de manera sucinta, los conceptos con los que Heidegger constituye su crítica al humanismo. Por ello, es menester decir que el hombre, según Heidegger, no tiene una “existencia” sino una “ec-sistencia”<sup>22</sup> que “no es la actualización

---

por tanto, un *studium humanitatis* que se retrotrae de manera determinada a la Antigüedad y se vuelve, así, correspondientemente, revivificación del helenismo. Esto se hace notorio en el humanismo del siglo XVIII en Alemania, del que son sus portadores Winckelmann, Goethe y Schiller. Hölderlin, por el contrario, no pertenece al humanismo, y ciertamente no, porque él piensa en la destinación de la esencia del hombre más primariamente de lo que es capaz este humanismo” (Heidegger 16).

<sup>20</sup> Contrario a esta racionalidad, Deleuze y Parnet proponen una apelación constante a “lo animal” en el Hombre. “On écrit toujours pour les animaux, comme Hofmannsthal qui disait sentir un rat dans sa gorge, et ce rat montrait les dents, « noces ou participation contre nature », symbiose, involution. On ne s’adresse qu’à l’animal dans l’homme” (Deleuze/Parnet 90).

<sup>21</sup> Es posible decir, empero, que, tanto la terminología heideggeriana como sus presupuestos giran en torno a la pregunta por lo “real”. Leonardo Da Jandra lo expone de este modo en el capítulo de *Totalidad, seudototalidad y parte* dedicado a Heidegger: “[e]l fundamento primario de la preocupación sistematológica heideggeriana no reside tanto en la constatación del modo de existencia de lo real que se pregunta por la existencia de lo real, cuanto en el desarrollo de la pregunta misma que interroga por el sentido de lo real. [...] La pregunta que interroga por el ser denota [...] un decurso; es decir, una forma de acceso al ser mismo de los entes. Este preguntar, al estar él mismo determinado por el ser que es su propio contenido, hace que el ser “ahí” (*Dasein*) aparezca” (Da Jandra 184). Esta pregunta por lo “real”, entonces, sigue siendo, a su modo, una metafísica y, por ello, una forma “humana” de preguntarse por el ser.

<sup>22</sup> Trabajo, ahora, con la traducción al castellano realizada por Rafael Gutiérrez Giradot. Éste, en las notas al texto en castellano, explica la utilización de la palabra “ec-sistencia” del siguiente modo: “*Ekstatisch, Eksistenz*, escrito con k, es una manera de nombrar la estancia del ser, en la luz del ser” (Heidegger 70). Y, bien, ec-sistencia “significa, según su contenido, sobre-estar hacia la verdad del ser. Por el contrario, existencia (existence) significa actualitas, realidad, a diferencia de la mera posibilidad como idea. Ec-sistencia nombra la determinación de lo que el hombre es en la destinación de la verdad. Existencia sigue siendo el nombre de lo que algo es apareciendo en su idea. La frase: “El hombre ec-siste” no responde a la pregunta sobre la “esencia” del hombre. Esta pregunta solemos plantearla inadecuadamente, sea que preguntemos lo

de una esencia”, pues “la ec-sistencia [no] promueve ni plantea lo esenciario” (Heidegger 24). ¿De qué forma, entonces, el Hombre adquiere una ec-sistencia? Heidegger propone el lenguaje, morada del ser, como el sitio de la ec-sistencia:

[A]sí como en la *humanitas* del *homo animalis* queda velada la ec-sistencia y a través de ésta la referencia de la verdad del ser al hombre, así, pues, la interpretación metafísico-animal del lenguaje esconde su esencia ser-histórica. De acuerdo a esta esencia el lenguaje es lo apropiado y acaecido por el ser y la casa del ser dispuesta desde el ser, y acotada desde él. De ahí que haya de pensarse la esencia del lenguaje desde la correspondencia, esto es, como habitación del hombre. [...] Pero el hombre no es un ser viviente que junto con otras facultades posee también el lenguaje. Más bien es el lenguaje la casa del ser en la que el hombre, morando, ec-siste, en cuanto guardando esta verdad, pertenece a la verdad del ser. [...] De tal modo que en la determinación de la humanidad del hombre como la ec-sistencia, lo que importa es no que el hombre es lo esencial, sino el ser como la dimensión de lo ec-stático de la ec-sistencia. Pero la dimensión no es lo conocido espacial. Más bien se deja ser todo lo espacial y todo tiempo-espacio en lo dimensional, lo cual es el ser mismo. (Heidegger 31)

En suma, la propuesta de Heidegger, aparentemente contraria al humanismo, es la de un humanismo —quizá solamente una posibilidad de humanismo— que no sea aquél de los determinismos esencialistas —y, consiguientemente, tampoco aquél de las dicotomías— sino, por el contrario, un humanismo que, gestándose *en* el lenguaje y desde éste, pueda acceder al ser como verdad del hombre (por lo que, asimismo, Heidegger no abandona la metafísica).

Porque se habla contra el “humanismo” se teme una defensa de lo in-humano y una glorificación de la bárbara brutalidad. Pues, ¿qué es “más lógico” que pensar que a aquel que niega el humanismo sólo le queda la afirmación de la inhumanidad? [...] ¿Qué pasa aquí? Se oye hablar del “humanismo”, de la “lógica”, de los “valores”, del “mundo”, de “Dios”. Se oye hablar de una oposición a todo ello. Se conoce y se toma lo nombrado como lo positivo. Lo que en una forma no exactamente pensada, en el oír-decir, habla contra lo nombrado, se toma en el acto como su negación y ésta como lo negativo en el sentido de lo destructivo. (Heidegger 46-47)

Con esta dicotomía positivo – negativo, Heidegger hace notar que hay otra vía, una tercera vía que no alude ni a lo uno ni a lo otro, es decir, una vía que es la de la *différance* como la entiende Derrida. “Pensar contra “la Lógica” no quiere decir romper una lanza por lo

---

que el hombre es o bien que preguntemos quién es el hombre. Pues en el Quién o en el Qué nos mantenemos en la perspectiva de lo personal o de un objeto. Sólo que lo personal falla y enturbia a la vez lo que deja ser la ec-sistencia ser-histórica, no menos que lo objetual. [...] Eso indica que la “esencia” no se determina ahora ni desde el *esse essentiae* ni desde el *esse existentiae*, sino desde lo ec-stático del En-ser [*Dasein*]” (Heidegger 23). A este mismo respecto, Sánchez Vázquez afirma que el alcance de este cambio terminológico es el de “precisar el significado del ser del hombre, o de su *ser ahí* [*Dasein*]; su “ek-sistencia” [*sic.*] no designa el mero hecho de existir, sino su existir como “presencia extática” o en éxtasis con respecto al Ser” (Sánchez Vázquez 349).

ilógico, sino quiere decir solamente repensar el logos y su esencia, aparecida en el amanecer del pensar; quiere decir: esforzarse en primer lugar por la preparación de tal repensar” (Heidegger 49). Derrida explica este re-pensar en *De la grammatologie*:

La constitution d’une science ou d’une philosophie de l’écriture est une tâche nécessaire et difficile. Mais parvenue à ces limites et les répétant sans relâche, une *pensée* de la trace, de la différence, ou de la réserve, doit aussi pointer au-delà du champ de l’*épistémè*. Hors de la référence économique et stratégique au nom que Heidegger se justifie de donner aujourd’hui à une transgression analogue mais non identique de tout philosophie, *pensée* est ici pour nous un nom parfaitement neutre, un blanc textuel, l’index nécessairement indéterminé d’une époque à venir de la différence” (Derrida 1967 142).

Y esta indeterminación está también en la novela total garyana: es una “verdad” siempre cambiante, nunca permanente, pues, de serlo, no sería sino una sumisión a la Realidad, a la *Puissance de la réalité*. Volviendo a Heidegger, “la ec-sistencia del hombre es histórica pero no primariamente y sólo porque con el hombre y con las cosas humanas suceden muchas cosas en el transcurso del tiempo. Porque ha de pensarse la ec-sistencia del En-ser, por eso importa tan esencialmente en *Ser y Tiempo* que sea experimentada la historicidad del En-ser” (Heidegger 34). Entonces, el primer aspecto que me lleva a afirmar que en Gary no hay algo como un “humanismo”, tal como lo entiende y critica Heidegger, es este constante desplazamiento im-posible del hombre hacia sí mismo<sup>23</sup>, desplazamiento que es, al mismo tiempo, un acercarse y un alejarse: acercarse a la esencia (ser) que se encuentra sólo en la ec-sistencia (lenguaje). En este sentido, el Hombre en la novela garyana se encuentra indefinidamente (a)plazado.

---

<sup>23</sup> No es posible, empero, definir por completo, es decir, determinadamente, el “humanismo heideggeriano”. Sánchez Vázquez, por ejemplo, define, desde su filosofía de la praxis, el humanismo de la *Carta* como un “antihumanismo ontológico”, en el sentido en el que éste “descansa en su concepción del hombre como *ek-sistencia* [*sic.*], y que esta concepción es la que le lleva a postular ‘el humanismo que piensa la humanidad del hombre a partir de su proximidad al Ser’ [...]. La humanidad, o lo humano del hombre, y, con ella, su dignidad, está en ponerse al servicio del Ser; o sea, en salvaguardar esta verdad a la que es convocado por el Ser. Ahora bien, ¿qué hombre es éste que sólo es humano en esa relación? Es un hombre irreal, ya que su ‘manera humana de ser’ no se da en sus relaciones reales con la naturaleza; es decir, en su trato efectivo — mediante el trabajo— con los entes. Es asimismo un ser ahistórico puesto que lo que cuenta en definitiva en él es su inserción en la historia del Ser. En términos heideggerianos, su propia historia, efectiva, real, es sólo una historia óntica con la carga negativa de este calificativo tiene en la diferencia ontológica entre el ser y el ente. Históricamente, el hombre, en esta concepción, no se produce o crea a sí mismo, toda vez que su destino está en manos del Ser [...]” (Sánchez Vázquez 360-361). No podemos hacer a un lado el contexto de la *Carta*, escrita a unos años de haberse develado los horrores del nazismo. De ahí que la conclusión de Sánchez Vázquez contra Heidegger sea categórica: “[s]i a todo el humanismo anterior le reprocha Heidegger su ‘olvido del Ser’, ¿no podría reclamársele a su humanismo el ‘olvido del hombre’, pero del hombre real, tan monstruosamente rebajado en su dignidad, casi, casi ante sus propios ojos?” (Sánchez Vázquez 361).

Es necesario, entonces, plantear el problema del humanismo, además de como una nomenclatura, como una posición, como un posicionamiento. Ahora bien, cuando digo “plantear el problema” estoy ya dando un paso al interior del método althusseriano de la Historia, atravesado por el concepto de *coupure épistémologique*, es decir, por la oposición ideología/ciencia —o bien, ideología/teoría. En “La querelle de l’humanisme”, Althusser afirma: “[c]ette coupure [...] [est] corrélative d’un procès réel, celui de la constitution de la science, qui naît dans l’idéologie même, par un travail théorique qui culmine en un point critique explosant dans une rupture qui instaure le champ nouveau où va s’établir la science” (Althusser 506). La *coupure* es, según Althusser, el momento mismo de la escisión entre ideología y teoría, el momento en el que la ideología, teorizándose, puede (llegar a) ser ciencia. Sin embargo,

[t]oute difficulté n’est pas, du point de vue scientifique, un *problème*. N’est problème scientifique qu’une difficulté identifiée dans le champ théorique de la recherche scientifique, et susceptible d’être *posée* comme problème. La position d’une difficulté comme problème doit être entendue dans un sens précis, qu’on peut figurer en utilisant la métaphore spatiale de la *position*. Poser un problème c’est trouver, dans le champ de la théorie existante, la place précise qui lui revient de droit pour pouvoir être pensé et traité comme problème. Lui assigner sa place, c’est en même temps l’identifier, et l’appeler par son nom. Assignation de place, identification, et énonciation vont de pair. Ces trois opérations ne sont possibles que par le recours aux concepts théoriques constitutifs de la théorie existante. Poser un problème, c’est donc lui assigner sa place, lui donner son nom, etc., par la confrontation de la difficulté repérée et des concepts constituant le champ de la théorie qui a mis ce repérage. (Althusser 517)

El punto de vista científico althusseriano implica, en primer lugar, ubicarse fuera de la ideología; en segundo lugar, y como consecuencia de este *dehors* de la ideología, la posición que se le otorgue al problema, el lugar donde se (le) ubique, el nombre que se le asigne y la forma de enunciación serán considerados dentro de la teoría, a saber, en un campo donde el problema pueda, de hecho, serlo. “Ce qui compte dans une société”, afirma Gary en *La nuit sera calme*, “c’est le prix de revient en termes de souffrance humaine” (Gary 1974a 30-31); y continua: “[u]ne civilisation instantanée, bâtie en trente ans et à l’abri du « révisionnisme », ça n’existe pas, ça exclut l’avenir, ce sont des prophéties” (Gary 1974a 31). El sufrimiento humano, entonces, se convierte en producto para la construcción de *una* sociedad y, por ello, la civilización que se encuentra cubierta, resguardada del revisionismo no es sino una civilización estancada, detenida en el tiempo, una civilización —quizá sea mejor decir, una forma de la idea de civilización— que está

autoritariamente definida. Como afirma Boisen, “[l]a longue méditation de Gary sur les pouvoirs et la responsabilité de l’homme connaît plusieurs phases, plusieurs révolutions. Des lecteurs trop pressés pourraient croire que Gary tourne en rond parce qu’il revient sans cesse sur les mêmes thèmes illustrés par les mêmes situations et le même type de personnage. En réalité, quand Gary, au fil de ses romans, retrouve une même génératrice, il nous propose chaque fois un angle de vue différent” (Boisen 230). Es decir que, en suma, la “verdad del ser” por la que se pronuncia Heidegger en su crítica al humanismo, la “verdad” que, constituyéndose y re-constituyéndose de manera constante, como un flujo eterno, es, al menos en principio, una verdad inacabada, incompleta, sobre el Hombre. El reflejo más fiel de la civilización —o bien, de la sociedad— es más bien aquél que la presenta en un constante cambio, en el marco de una transformación. Del mismo modo que la novela total, la civilización y la sociedad requieren de un cambio constante de verdad, de una aceleración y no una disminución respecto de la temporalidad histórica. “Toute civilisation digne de ce nom se sentira toujours coupable envers l’homme : c’est à cela que l’on reconnaît une civilisation” (Gary 1970 144). En la medida en que una civilización pueda acelerar el proceso de la culpa hacia el hombre será más o menos humana, más o menos humanista.

Es en este sentido que la aproximación que he realizado a la novela garyana constituye solamente un primer momento del a-humanismo, a saber, el momento en el que se establece una equidad —pero, ¿de qué tipo, en qué términos?— entre el hombre y el animal, pues, aunque, como afirma Heidegger, “[l]a Metafísica piensa al hombre desde la *animalitas* y no lo piensa hacia la *humanitas*” (Heidegger 19), es posible que la equidad del Hombre no pueda llevarse a cabo totalmente sino en la determinación de una diferencia que le sea aparentemente esencial. Dicho de otro modo, es posible que, como proponen Deleuze y Parnet, solamente apelemos al animal dentro del Hombre. (Una vez más se concluye, entonces, que Heidegger no logra salir de la metafísica que critica, del mismo modo que Althusser no logra desprenderse de la teoría pues trata todo el tiempo de hacer ciencia.) Lo que Gary abre con el establecimiento de esta equidad es un espacio novelesco que es posible denominar como “espacio estético de suspensión de la ética”, el cual debe entenderse como un sitio determinado susceptible a la posibilidad de una verdad absoluta y autoritaria —una verdad autoritaria, totalitariamente impuesta, es decir, a la que la novela

debe someterse— que debe modificarse a partir de la estética de la novela. La novela garyana debe entenderse como un modo de producción, como un trabajo y, por ello, no puede ser *esencialmente* ética. En el primer apartado de este capítulo hablé de una esencia provisional de la novela. La novela total, como espacio estético de suspensión de la ética, estará siempre en el punto medio entre un compromiso con la civilización y la sociedad y el cuestionamiento que ésta se hace a sí misma. La novela total se presenta, en su movilidad interna, como el sitio propicio a la aceleración del proceso de culpa del hombre hacia el Hombre y hacia sí mismo.

### III. EL A-HUMANISMO COMO TRANSFORMACIÓN FICCIONAL

Sin embargo, es menester un segundo momento de a-humanismo para la novela garyana, el cual se establece a partir de una serie de diferencias al interior del espacio estético de suspensión de la ética y en el que se canaliza la relación residual con la Historia, a saber, la historia (trama) hacia una direccionalidad determinada por la referencia, aquello que anteriormente había definido como teleología provisional. Como afirma el protagonista de *Gros-Câlin*, “l’homme est une déclaration d’intention, et j’ajouterais qu’il faut qu’elle soit faite hors du contexte” (Gary1974b 94). La referencia se convierte de este modo en el *arché* de la novela total, pero sólo por un momento. No se trata de un establecimiento del sentido donde no lo hay: por el contrario, se trata de encontrar el sentido en la relación estética con el residuo subjetivo de una experiencia de la Historia y transformarlo en un proceso que no tenga un sujeto, a saber, se trata de transformar este residuo (histórico) subjetivo en un residuo objetivo. Diré, primero que nada, que una vez que es posible reconocer la forma residual y subjetiva de relación con la Historia es posible reconocer, asimismo, la distancia que con respecto a ésta se establece en la novela total, a saber, la medida del alejamiento de la Historia. Si la relación con la Historia se establece a partir de un alejamiento que no es analógico ni alegórico esto se debe, en primer lugar, a que esta relación residual será establecida a partir de una transformación al interior de la novela total, una transformación que no se puede adaptar sino a las leyes que la propia novela en cuestión establece. En suma, mientras la novela no ponga en ejecución sus directrices no podrá hablarse de novela total en el sentido en el que Gary lo propone. Es posible, entonces, que la autoficción en

Gary no funciona del modo en que es propuesta por Doubrovsky. Para este último, la autoficción es un

véritable *procédé*, adoptable et adaptable par autrui à ses propres fins ; non point, bien sûr, langage « spontané » ou « naturel » d'un quelconque courant de conscience et d'inconscience (on ne nous prêtera pas, je l'espère, une telle naïveté) ; non point abolition d'une rhétorique « artificielle », au profit d'une expression à ras du sentir, (il n'y a d'instrument linguistique que par convention, même dans l'onomatopée) ; simplement, substitution, le long de la chaîne métonymique, d'un code à un autre, c'est-à-dire, au niveau discursif, introduction d'un nouveau système de distribution entre les éléments de la phrase et entre les phrases elles-mêmes ; ou encore mise en œuvre d'une syntaxe (ordre des termes) et d'un syntagme (ordre du discours) fondées sur des règles différentes. Ce qui se trouve profondément modifié [...] c'est le principe d' « expansion » du langage, le « contexte linéaire », qui assure la succession réglée des segments d'énoncés, étant radicalement bousculé. (Doubrovsky 177-178)

Para Doubrovsky, la autoficción tiene una esencia —y, consiguientemente, el Hombre tiene una esencia: el principio de expansión del lenguaje, punto en el cual coincide con el psicoanálisis criticado por Deleuze y Parnet. “La psychanalyse est faite toute entière pour empêcher les gens de parler et leur retirer toutes les conditions de l'énonciation vraie” (Deleuze/Parnet 1996 99). El lenguaje se convierte, en la autoficción de Doubrovsky como en el psicoanálisis, en un valor en sí mismo, un valor ideológico que, por eso mismo, se convierte en obstáculo epistemológico, como aquel que Gary detecta en la novela cerrada (totalitaria). En suma, si hay algo como una autoficción<sup>24</sup> en Gary ésta no es ni metonímica ni metafórica sino “real”, por lo que propongo el término “transformación ficcional” para referirme a la obra de Romain Gary.

---

<sup>24</sup> Esta diferencia podría explicar por qué Philippe Lejeune no ha considerado uno solo de los textos de Gary en sus trabajos sobre la autoficción. El propio Lejeune reconoce, si bien sólo en parte, la importancia del trabajo de Doubrovsky al proponer y definir la autoficción, diciendo que luego de la publicación del *Pacte autobiographique* en 1975 se dedicó a estudiar analíticamente una serie de géneros “fronterizos” con la autobiografía, entendidos también como *casos-límite*, entre los que se encuentran “l'autobiographie qui fait semblant d'être une biographie (le récit à la troisième personne), la biographie qui fait semblant d'être autobiographie (les Mémoires imaginaires), tous les mixtes de roman d'autobiographie (zone large et confuse que le mot-valise « autofiction », inventé par Serge Doubrovsky pour remplir une case vide d'un de mes tableaux, a fini par recouvrir), l'énonciation ironique et le discours rapporté, tous les cas où un même « je » recouvre plusieurs instances (histoire orale, interview, textes écrits en collaboration, etc.), puis les productions qui associent le langage, capable de dire « je », à un média qui est moins capable (comme l'image), etc.” (Lejeune 25). He citado este largo pasaje enumerativo de Lejeune para subrayar el hecho de que en ninguno de sus *casos-límite* incluye una sola de las obras de Gary, aun cuando algunas de éstas podrían entrar casi automáticamente en sus definiciones. Por ejemplo, para el caso de “la autobiografía que parece ser una biografía”, podría analizarse el testamento de Gary, *Vie et mort d'Émile Ajar*. Para ilustrar el *caso-límite* de “mémoires imaginaires” bastaría con citar *Les cerfs-volants*, novela que comienza con una dedicatoria à la *mémoire*. Asimismo, en el caso de las combinaciones de la novela autobiográfica se podrían analizar *La promesse de l'aube* y *Chien Blanc*. En fin, en cuanto a “tous les cas où un même « je » recouvre plusieurs instances” podrían incluirse *La danse de Gengis Cohn* y ese ensayo-autoficcional (único en su género) que es *La nuit sera calme*.

¿Qué significa, empero, esta cualidad “real” de la transformación ficcional garyana? Régine Robin, en uno de los textos que, a mi parecer, son capitales para entender el quehacer novelístico de Gary, afirma: “[l]’écrivain, Golem de l’écriture, est un démiurge. Il se fait lui-même, il fait sa langue, il invente des mots, ces mots qui n’ont pas encore servi, dans les agencements qu’il choisit. Il peut, à tout moment, perdre ce pouvoir des mots, ressembler au Golem à qui l’on vient d’enlever de la bouche le nom de Dieu, le Chem, être repris par l’habitude, le stéréotype, le déjà-là, les mots prêts-à-porter”; sin embargo, para el escritor es posible “[s]e faire soi-même. Être le maître. Renaître. Il ne suffit pas d’être né pour exister. Il faut conjurer la naissance par une autre naissance ou une renaissance” (Robin 84). Este renacimiento es aquél por el que clama Gary a todo lo largo del *Pour Sganarelle*, un renacimiento constante, siempre en contraposición a la “verdad esencial” del Hombre. Entonces es posible hablar de una *Puissance de l’écriture* que contrarresta siempre la *Puissance de la réalité*: “[c]ette toute-puissance de l’écriture, de l’écrivain se créant lui-même, créant ses personnages, inventant sa langue est absolument nécessaire, car, du côté du monde réel, il n’y a que solitude, vieillissement, destruction et mort. L’univers de Gary est peuplé de personnages confrontés au passage ravageur du temps, à la détérioration” (Robin 85). Tal como sus personajes, Gary habrá de enfrentarse constantemente a su propia identidad a lo largo de toda su labor como novelista. Y la manera en la que lo hará será precisamente el centro de una transformación de lo imaginario a lo real y viceversa. Para él, “il faut opposer à ces lois dites naturelles ou culturelles, une *contre-nature* et tout l’arsenal de la création, création fictionnelle et fictionnalisation de la vie” (Robin 86). Esta es la dimensión de la novela total garyana, contra-natura de la humanidad, del humanismo: si la esencia del hombre es sólo accesible en su ec-sistencia, es decir, en la verdad del ser, tal como la entiende Heidegger, entonces Gary no propone otra cosa sino la ficcionalización de esa esencia. Es necesario crear una esencia que sea contra-natura pero no por ello contraria, opuesta —en el marco de una oposición dicotómica— al “hombre”, es decir, no “inhumana”.

Il faut donc trouver le moyen de forcer les lois de la nature, de vaincre la mort. Il faut pouvoir créer un Golem. *LE GOLEM DE L’ÉCRITURE* qui serait en permanence revêtu du Chem, le nom de Dieu, dans un ailleurs non soumis au vieillissement et à la mort. Reculer les limites, limites de la création, de l’imagination, des frontières de l’imaginaire et du réel. Mais il ne s’agit pas seulement de créer contre la nature et ses lois implacables. Il faut encore dévoyer tous les codes culturels, en particulier ceux de l’identité. (Robin 88-89)

Ese “ailleurs non soumis au vieillissement et à la mort” es precisamente el espacio donde la *Puissance de la réalité* no tiene injerencia, donde termina la posibilidad de sometimiento. Es, en suma, el espacio de la novela total, donde la identidad —del autor, sí, pero también de sus personajes y sus novelas como “entidades autorales” que son capaces de sufrir una transformación ficcional— se multiplica en todas direcciones. En la obra de Gary, la identidad aparece como reflejada por un diamante, disparada en múltiples direcciones, algunas transcurriendo en paralelo, otras más entrecruzándose hasta desvanecerse, otras más superponiéndose.<sup>25</sup> Ahora bien, si la identidad está en constante transformación, en una modificación tal que sea imposible determinar al Hombre esencialmente, esto se debe a que la identidad en Gary funciona, en sí misma, como un modo de combatir la permanencia. “« Rendre Œdipe à sa mère », pense-t-il”, afirma Robin, “c’est parier sur l’immuabilité de la nature humaine, c’est chasser la complexité, la liminalité, la métamorphose identitaire permanente” (Robin 90). De ahí que “[l]’impossible, pour Romain Gary, [soit] de s’enfermer dans le soi, le « je », dans la finitude d’un seul personnage, dans le caractère étriqué de son moi” (Robin 90).

Hasta aquí, pareciera que todo apunta hacia una irrealidad, hacia una constante ficción establecida por Gary en cada una de sus novelas y, sobre todo, en términos teóricos, en la posibilidad de la novela total. Sin embargo, si la transformación en Gary no puede ser autoficcional en el sentido que Doubrovsky otorga al término, si la transformación en Gary sólo puede ser “real”, esto se debe a un simple hecho: para Gary no hay una escisión entre “literatura” y “vida”. Dicho de otro modo, literatura y vida, en Gary, no están separadas por una línea divisoria, una frontera. Lo cual no quiere decir que para entender la una tenga que explicarse la otra. Para referirse a Gary, quizá como a ningún otro autor del siglo XX francés, es necesario hablar de una vida-literatura o de una literatura-vida, dos momentos que no son sino el devenir de la novela total.<sup>26</sup> “Maîtrise totale du processus à l’image du

---

<sup>25</sup> En Gary, Robin encuentra “[u]ne identité contre une autre. [...] Les voix sont souvent, chez Gary, d’un autre sexe, par identification, dédoublement, incorporation, non-séparation de l’autre. L’identité de soi est totalement pulvérisée. Tout est non-coïncidence entre la personne et son nom, la personne (le personnage) et elle-même, sa langue et sa culture, ses actes, sa destinée. On ne sait jamais si l’on est dans le domaine de la copie ou de l’original, dans le réel (le réel supposé tel dans le texte de fiction) ou le fictif, au second ou au troisième degré. Tout se déploie sous le régime de l’identité multiple” (Robin 89).

<sup>26</sup> Nancy Huston lo resume de este modo: “[o]h Romain... Au vu de ton œuvre —foisonnante, débordante, monumentale— et de ta vie, de toutes les nombreuses vies dont tu brûles, tout romancier ne peut que se sentir minuscule, étriqué, myope. Étais-tu seulement un écrivain français ?” (Huston 93).

roman total rêvé dans *Pour Sganarelle*, avec, au centre, le personnage du Picaro, à la fois auteur et personnage, texte et « incarnation », fiction et passage à l'acte" (Robin 106). Con esta "encarnación", Gary pasará del humanismo —o bien, de la posibilidad del humanismo, a saber, del "humanitarismo"— al a-humanismo en el solo marco de la novela. No hay un cambio exterior (a pesar de Ajar y todo el "escándalo" que en torno a éste se ha creado desde la aparición de *Vie et mort d'Émile Ajar*), no hay una verdad absoluta que determine la novela total desde afuera y la someta a sus leyes porque no hay, para Gary, una verdad absoluta que determine la vida, porque la Realidad es, antes que nada, potencia, se encuentra en potencia. Es el propio personaje, inacabado, el que teje su devenir. Si bien hay ya ciertos rasgos de un a-humanismo en su labor como narrador desde *Éducation européenne*, como personaje, en *Chien Blanc*, y como desdoblamiento en *La vie devant soi*, esto se debe a que el verdadero Gary a-humanista se prefigura en el proceso de transformación ficcional en el sentido en que tendrá que dejar de ser sujeto de su propia Historia. La transformación ficcional marca una ruptura, un corte epistemológico en la obra garyana, el momento en el que Gary se interesa por el materialismo y no por la materialidad de la novela, como lo hacen sus contemporáneos, a quienes critica en *Pour Sganarelle*. Hablo de materialismo y materialidad en el sentido en el que Althusser entiende estos conceptos. Para él,

[I]l matérialisme repose non pas sur les notions idéologiques de Sujet et d'Objet, mais sur la distinction entre la matière et la pensée, entre le réel et sa connaissance, en d'autres termes plus précis, sur la distinction entre le *procès réel* [sans sujet] et le *procès de connaissance* ; sur le primat du procès réel sur le procès de connaissance ; sur le fait de connaissance produit par le procès de connaissance dans le procès de mise en correspondance du procès de connaissance avec le procès réel. Le matérialisme étudie, comme le disait Lénine, l'histoire du « passage de l'ignorance » (ou idéologie) à la « connaissance » (ou science), et pour cela il doit produire la théorie des différentes pratiques, celles qui sont à l'œuvre dans la connaissance, et celles qui servent de base à la pratique théorique, etc. La dialectique détermine les lois qui gouvernent le procès (procès réel et procès de connaissance), dans leur dépendance (primat du procès réel) et dans leur autonomie relative. (Althusser 503)

Gary, fuera de toda dialéctica, concibe la novela como el proceso real en relación con el proceso de conocimiento. Dicho de otro modo, como el proceso que va de la ignorancia (ideología) hacia el conocimiento (posibilidad de la ciencia). ¿Empero, es esta ciencia posible? Y, si lo es, ¿de qué manera puede concretarse? La novela total sigue siendo un momento ideológico —de donde se desprende su a-humanismo, o bien, la posibilidad de su

a-humanismo. Sin embargo, forma ya parte de la teoría. “C’est parce qu’elle est toujours, dans une certaine mesure *allusive*, dans la forme même de l’illusion qu’elle impose, qu’une notion idéologique, obstacle épistémologique du point de vue théorique, possède quelque affinité avec des problèmes réels qu’elle reconnaît en les méconnaissant” (Althusser 511). El problema real, a saber, el problema de la Realidad, es un obstáculo epistemológico<sup>27</sup>. Ahora bien, es posible decir que todos los obstáculos epistemológicos definidos por Althusser como esenciales al sistema de base de la ideología del Humanismo teórico —Humanismo de pretensión teórica— coinciden con los puntos fundamentales expuestos por Gary en *Pour Sganarelle* como constituyentes de la novela totalitaria y como obstáculos a superar por la novela total. La poética de Gary propone, de este modo, un análisis de los obstáculos epistemológicos en función de una cierta “ideología humanista” que se quiere teoría y ciencia y que habrá de encontrar su comienzo en 1980 con el corte epistemológico que será Émile Ajar. No obstante, si el proceso —en el caso de Gary, el proceso de la novela total— debe ser un proceso sin sujeto, ninguna transformación puede beneficiarlo; al contrario, cada una de ellas es un obstáculo para la llegada al terreno de la teoría:

Loin de pouvoir fonder et servir la théorie, [les] notions idéologiques n’ont qu’un effet : elles *empêchent* la théorie d’exister. [Les] notions de l’Humanisme théorique ont été rayées et sont à rayer radicalement de la théorie scientifique de Marx, de plein droit, tout simplement parce qu’elles n’y peuvent rien être d’autres que des « *obstacles épistémologiques* ». [...] En clair, il faut une bonne fois dire à tous ceux qui ont, comme Feuerbach, et le Marx des *Manuscrits*, et même trop souvent le Marx de *L’Idéologie allemande* [...], la bouche pleine de l’homme, des hommes, du réel, du concret, et qui prétendent en imposer l’emploi dans la théorie, au titre de concepts fondamentaux de la science de l’histoire — il faut une bonne fois leur dire que ce chantage idéaliste a assez duré, et aussi cette démagogie insupportable, quand elle n’est pas criminelle. (Althusser 502)

La única forma de llegar a la teoría es salir de lo real, abandonar al Hombre, a lo concreto. En otras palabras, hacer novela. Pero no cualquier tipo de novela sino una que vaya

---

<sup>27</sup> “Les obstacles épistémologiques essentiels du système de base de l’idéologie de l’Humanisme théorique (= à prétention théorique) résident dans les notions suivantes [...] : 1. la notion d’Homme (essence ou nature de l’Homme), [...] 2. la notion d’espèce humaine ou Genre humain (essence générique de l’homme, définie par la conscience, le cœur, l’intersubjectivité, etc.), [...] 3. la notion d’individu « concret », « réel », etc., [...] 4. la notion de sujet (subjectivité « concrète », sujet constituant de la relation spéculaire, du procès d’aliénation, de l’Histoire, etc.), [...] 5. la notion de conscience (par exemple comme essence différentielle de l’espèce humaine, ou comme essence de l’idéologie), [...] 6. la notion de travail (comme essence de l’homme), [...] 7. la notion d’aliénation (comme extériorisation d’un Sujet), [...] 8. la notion de dialectique (en tant qu’elle implique la téléologie)” (Althusser 512).

específicamente —al menos en una primera aproximación— en contra de la “narración” tal como la entiende Benjamin.<sup>28</sup> La novela total de Gary coincidirá no sólo con (parte de) la propuesta de Althusser en su crítica al Humanismo teórico —el chantaje idealista, propio de la novela totalitaria, es traducido en autoritarismo, en personajes que son de una vez y para siempre los mismos— sino (sobre todo) con el proyecto de una ciencia posmoderna como la entiende Lyotard, la cual “fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu mais de l’inconnu” (Lyotard 1979b 97).

Es posible decir, entonces, que la importancia del proyecto de novela total de Gary es la de establecer las bases de una transformación ficcional a través de la novela, una transformación que no sea esencial al Hombre, es decir, que no sea humanista. “[C]e rêve de roman total, personnage et auteur, dont j’ai si longuement parlé dans mon essai *Pour Sganarelle*, était enfin à ma portée” (Gary 1981 30), afirma, refiriéndose a Émile Ajar. Es decir que Gary supo que el momento en el que le sería posible deconstruir el término “humanismo” no llegaría sino hasta que fuera capaz de sacar de la novela la transformación ficcional, es decir, llevarla a lo “real”. En este sentido, Gary aprehende su ec-sistencia en la ec-sistencia de Ajar y, con ello, deja de lado la *Puissance de la réalité* que lo habría hecho buscar una esencia humana para el Hombre. Si, como dije en la introducción, Gary no es Ajar es porque en Ajar quedan sólo los resquicios de lo que Gary entiende por Hombre y con ellos trabaja profundamente para renovarse, para ejecutar, en el sentido amplio de la palabra, su propia transformación ficcional, entonces el hombre no será más una esencia sino todas las esencias y ninguna a la vez; será sólo, para decirlo claramente, un pretexto.

---

<sup>28</sup> “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo. Pero este es un proceso que viene de muy atrás. Y nada sería más disparatado que confundirla con una «manifestación de decadencia», o peor aún, considerarla una manifestación «moderna». Se trata, más bien, de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece” (Benjamin 115). Para Benjamin, empero, la narración “ideal” pertenece al ámbito del habla, *parole*, por lo que de esta afirmación se desprende que la escritura sea para él, en la terminología de Derrida, un “peligroso suplemento”. “El más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración”, afirma Benjamin, “es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna” (Benjamin 115). En ulteriores trabajos, ahondaré en esta problemática de la escritura. ¿Hasta qué punto la novela total, como la propone Gary, mantiene una relación con el habla? ¿Hasta qué punto la suplanta, como propone Derrida en *De la grammatologie*? ¿Hasta dónde, finalmente, es la novela total parte del ocaso de la narración, de algo como el fin de la “experiencia”?

El a-humanismo reposa entonces en esta decisión: dejar al hombre provisionalmente de lado para no referirse a una esencia que le sea determinante y, sin embargo, hablar del Hombre, de lo que le concierne, de su ética y su política, incluso de su ser. Con el término “a-humanismo” pretendo explicitar la manera en la que el humanismo se separa del Hombre al considerarlo solamente esencia; de ahí, pues, la utilización de la “a” adherida a la palabra “humanismo”: momento de suspensión pero no suspensión definitiva, es decir, verdad inacabada, en constante construcción, en devenir. Si, como afirman Deleuze y Parnet, “écrire, c’est tracer des lignes de fuite, qui ne sont pas imaginaires, et qu’on est bien forcé de suivre, parce que l’écriture nous y engage, nous y embarque en réalité” (Deleuze/Parnet 1996 45), entonces toda escritura es, de algún modo, a-humana, en el sentido en el que se entiende más como un devenir que como un estado, en cuanto es, en suma, un proceso en medio de dos instancias. La escritura es ese guión que coloco entre la “a” y la palabra “humanismo” (“a-humanismo”), ese momento, mínimo, de suspensión que es también movimiento. Evidentemente, no se puede sino escribir sobre el Hombre, pero ello no quiere decir que lo que se diga del Hombre será humano esencialmente (sea positivo o negativo, como lo presenta Heidegger). “Écrire, c’est devenir, mais ce n’est pas du tout devenir écrivain. C’est devenir autre chose” (Deleuze/Parnet 1996 54). Justamente esa “otra cosa” es la que busco con el concepto de a-humanismo: no el humanismo —romano o ilustrado o de cualquier otro tipo— pero tampoco lo inhumano —como lo simplemente contrario al Hombre— sino un devenir hombre que no está condicionado por una esencia universal, un devenir-escritura, un devenir-minoritario, *trait d’union*, hasta, quizás, llegar a ser palabras, devenir-lenguaje. Y este devenir, como homenaje, como transformación ficcional, este devenir-a-humano que es, en Gary, un devenir-Romain-Gary, se re-escribe en la novela de Alexandre Diego Gary como la huella de una incomprensión abismal, abrumadora, oceánica:

Lui, j’ai le sentiment que c’était différent. Qu’il n’y avait pas cette haine, cette peine de soi, soi à supporter, soi à endurer. Il avait — du moins le croyait-il — accompli son chemin. Était allé au bout d’une vie riche, abondante, multiple. Océanique à certains égards, par comparaison avec nos petites marées, clapotis d’eau douce. Il s’était pleinement exprimé, c’est ce qu’il a affirmé, même si j’ai la conviction qu’il aurait encore pu tant me dire, tant inventer. Si nous avions su l’aimer. Si nous avions su le soutenir dans sa détresse, sa mélancolie, profonde mais masquée. (A. D. Gary 111)

¿No será eso, en pocas palabras, el a-humanismo: haber sabido amar de *otra* manera?

## SEGUNDA PARTE

### EL A-HUMANISMO EN LA NOVELA GARYANA

#### I. (F)UTILIDAD DEL ARTE: ÉTICA Y MAL EN *ÉDUCATION EUROPÉENNE*

Me es indispensable, antes de emprender el análisis de *Éducation européenne*, comenzar con una pregunta: ¿cuál es la situación actual —que no debe confundirse con el “estado de la cuestión”— de la relación entre ética y arte? Ante un excedente no sólo de narraciones que versan sobre el “mal” sino de la lectura que de estas narraciones se realizan desde distintos ángulos teóricos y críticos, con el fin de proponer soluciones, en su mayoría, hermenéutico-ideológicas —es decir, que tienen como teleología “completar” al arte desde un posicionamiento ético ya no sólo proponiendo sino imponiendo un uso e imponiéndose como uso en una instancia práctica (la Realidad), otorgándole un sentido definitivo—, la respuesta “lógica” parece ser aquella de buscar en el “mal”, representado y, sobre todo, representable, la esencia —o, mejor dicho, la causística— eidética del alejamiento del humanismo de la vida diaria, de la distancia que la cotidianidad ha tenido con respecto al humanismo idealizado. En suma, la relación entre ética y arte pasa por un momento fenomenológico, determinado por una serie de “operaciones” judicativas formales.<sup>29</sup> Es por ello que me parece indispensable decir, a manera no sólo de punto de partida para una crítica de la relación entre ética y arte sino también como posicionamiento ante este posicionamiento, que nos encontramos en un momento de la teoría y la crítica literaria en el que la fascinación por las atrocidades históricas se ha tornado en nostalgia (seudo-humanística) del arte como utensilio de la vida cotidiana, nostalgia que comienza con un establecimiento de jerarquías. Esa es, por cierto, la crítica central de Idelber Avelar contra la filosofía analítica (norteamericana) cuando afirma: “the international division of intellectual labor produces certain *real* effects: a hierarchy of worldviews, the presumption of universality of certain concepts, the reification and naturalization of certain categories. In

---

<sup>29</sup> Según Husserl, “en la teoría formal del juicio, como teoría formal pura, figuran también las “operaciones” que pueden transformar la forma plural del juicio en la forma de predicación singular sobre la colección, y la forma del juicio universal, en la forma de un juicio sobre lo universal como género” (Husserl 130). Entiendo, entonces, por “forma de un juicio sobre lo universal como género” la reducción de las posibilidades éticas que tiene el arte *per se* y la manera en la que, determinando sus contenidos —y acercándolos hacia las representaciones del “mal”—, el arte queda reducido a unas cuantas “formas” o “formalidades” que tiene que respetar para así merecer un juicio.

other words”, insiste Avelar, “a host of issues that demand to be *thought philosophically*, or not thought at all” (Avelar 69). ¿Hemos acaso llegado al punto en el cual es necesario entender lo “real” de manera filosófica o mejor no entenderlo en absoluto, a saber, el punto en el cual lo “real”, como *Puissance de la réalité*, se impone ante las posibilidades evidentemente “irreales” del arte? En pocas palabras, ¿nos encontramos en un momento de exceso de Realidad ante una ausencia (casi total) de ficción?

La primera respuesta que surge a este respecto es, en sí, una pregunta: aquella de si el arte sirve en modo alguno para entender lo “real”. Dicho de otro modo, ¿para qué hacer arte cuando una serie de conceptos universales de moral —para comenzar, aquéllos de “bien” y “mal”— están determinados de una vez y para siempre de acuerdo con un modelo jerárquico que organiza la teoría y la crítica literaria? O bien, ¿qué *sentido* tiene hacer arte en un momento en el que lo que importa realmente es entender lo “real” como esencia del hombre (humanismo determinante y metafísico, como lo ha expuesto Heidegger)? Sin afán por generalizar, es, empero, posible decir que gran parte de las lecturas “éticas” del arte caen en el facilismo idealista de la utilidad —efecto *real*, como lo llama Avelar: desde el momento en el que pensamos que una obra debe absolutamente *servir* para *algo* en un plano que no sea la obra misma estamos pensando el arte —y la literatura no es la excepción— con base en un modelo tecnócrata de equivalencias, que pueden incluso —porque así lo exigen— ser medidas en términos de producción: superabundancia de Realidad deviene entonces proporcionalmente adecuada a carencia de Arte, del mismo modo en que superabundancia de Arte equivale a disminución, borramiento incluso, de Realidad.

Siguiendo esta premisa —pero, sobre todo, cayendo en el facilismo de las generalizaciones—, podría decirse que *Éducation européenne*, ópera prima de Romain Gary, se construye en torno a la atrocidad histórica por excelencia del siglo XX —o bien, en torno al suceso histórico, expresado de manera residual, detonante de *la* atrocidad del siglo XX—: la segunda guerra mundial y la ocupación alemana de los pueblos europeos —y sus consecuencias. Así, en apariencia, al menos, *Éducation européenne* —del mismo modo que cualquier otra novela (de iniciación) de la posguerra—, retrata las condiciones en las cuales se desarrolla el aprendizaje del horror de una guerra para la cual los pueblos europeos —a diferencia de las naciones europeas, diferencia que resulta fundamental— no

estaban preparados. La trama es de lo más sencilla: Janek Twardowski, un adolescente polaco, es abandonado por su padre, el médico Twardowski; solo en su *cachette* al interior del bosque de la Wilejka<sup>30</sup> —lo acompañan solamente las palabras de su padre, “méfie-toi des hommes” (Gary 1956a 11), y un libro, norteamericano (en traducción, ¿al polaco, al francés, al ruso —todas ellas lenguas en las que Gary se desempeñó como diplomático e incluso escribió?): *Winetoo, le Peau Rouge gentleman*, en el cual intenta encontrarse después de que su padre lo ha dejado en el bosque: “il passa la journée suivante dans son trou. Il relut le chapitre du livre dans lequel Old Shatterhand, attaché au poteau de supplice, réussit à tromper la surveillance des Peaux Rouges et à s’échapper” (Gary 1956a 12)—, Janek habrá de enfrentarse a una miríada de rostros —literalmente, pues cada uno de ellos le pertenece a un personaje—, pluralidad que conforma los cuadros de una “educación europea” que se concretiza, imponiéndose, con la guerra. Entre éstos, destacan dos: Dobranski, un joven de la resistencia polaca que está escribiendo un libro —intitulado *Éducation européenne*—; y Zosia, una niña polaca que se prostituye entre los soldados alemanes a cambio de información *útil* para esos hombres “affamés et affaiblis [qui] vivaient tapis au cœur de la forêt” (Gary 1956a 30). Zosia y Dobranski fungirán como los ejes paralógicos en torno a los cuales se constituirá el aprendizaje de Janek. Y serán ellos dos, por consiguiente, quienes harán de la primera novela de Gary una respuesta a las narraciones de posguerra que pretenden de-mostrar —quizá sea más preciso decir, re-demostrar— la posibilidad (totalitaria) de un panorama de la devastación europea: por un lado, el libro que escribe Dobranski, más allá de su carácter paródico y de la constante negación de la alegoría que en él pone en práctica —prefigurando lo que hará el propio

---

<sup>30</sup> Régine Robin tiene una lectura hartamente singular de esta *cachette*, la cual encuentra repetida en varias novelas garyanas bajo distintos motivos. Hablando de facilismos, Robin afirma que la reducción psicoanalítica de este leitmotiv garyano sería, sin duda, errónea. “Il serait sans doute aisé de ramener la cave, le trou, l’abri, la cachette à quelque sein maternel, à un temps d’avant la coupure du cordon ombilical. Ce serait aller trop vite en besogne. Le trou est ambivalent. Source de joie, de maîtrise (on y est enfin chez soi), il est aussi le signe du malheur. Trou de l’identité, il connote à la fois l’enfermement essentialiste (le fait d’avoir été désigné comme juif) et le refus d’une assignation quelle qu’elle soit, la possibilité d’échapper au destin. [Gary] jalonne la condition juive de cave en cave, de trou en trou” (Robin 114). La lectura de Robin pide en cierto modo que la *cachette* o el *trou* o la *cave* sean leídos precisamente como eso, es decir, del mismo modo que la transformación ficcional, en un aspecto “real”. No se trata, empero, de una Realidad aplastante y determinante, sino de una experiencia y no una interpretación. En este punto, Robin coincide con Deleuze y Guattari cuando apelan a “[l]a réalité de l’objet en tant que produit par le désir” como “*réalité psychique*” (Deleuze/Guattari 32). Quizá, pues, no sea necesario buscar demasiado el significado de la *cachette* y tratar de interpretarlo sino, simplemente, considerar la condición de “oculto” que tiene: oculto de sí y de los otros, o bien, como lo apunta Robin, “encierro esencialista y rechazo de una asignación”, de una determinación.

Gary con los elefantes de Morel en *Les racines du ciel*—, entroniza la narración como forma de *impasse* hacia un posible acuerdo, hacia un consenso; Zosia, por su parte, alejada de y vacunada contra los idealismos estéticos, estará marcada por una necesidad imperativa de respuesta, en la acción misma, a la atrocidad histórica —convirtiéndose incluso en metonimia de ésta.

Si bien, pues, *Éducation européenne* es, antes que nada, una novela de posguerra que, como tantas otras, se “complace” en la fascinación por recordar lo que la guerra significó para los pueblos europeos, la primera novela de Romain Gary no sólo con-forma un retrato de las atrocidades históricas cometidas contra el pueblo polaco (y francés y ruso y asimismo alemán), sino que, al colocarlas en contrapunto —estableciendo una tensión entre el idealismo de Dobranski (el libro que escribe, *mise en abyme* de la novela que escribe Gary) y el realismo de Zosia (las acciones que acomete)—, Gary traza la cartografía del aprendizaje de Janek hacia un cuestionamiento fundamental: la posibilidad del arte frente a una atrocidad tal —mejor dicho, frente a una atrocidad de tal manera concientizada— como lo fue la segunda guerra mundial.<sup>31</sup> Desde la primera escena en la que aparece Zosia, el arte —que se muestra ya en su condición marcadamente noble, condición que es (históricamente) aprehendida por la burguesía— aparece como un simple adorno a las posibilidades de atrocidad de las que son capaces los alemanes. En torno a una villa del XIX, un palacio de verano denominado *folie* según las costumbres de la época, se extiende un parque a la francesa que colinda con el bosque.

Dans les étangs artificiels, les branches et les feuilles mortes pourrissaient sur le ciment, d’où pointaient les tuyaux rouillés ; des Cupidons, des Vénus et tout un fatras de statues de marbre du style 1900 bordaient les allées. Des soldats montaient la garde jour et nuit dans les exquises où, jadis, les invités des comtes Pulacki venaient flirter, rêver au clair de lune, admirer les feux d’artifice, ou regarder distraitement les spectacles du théâtre de verdure où un nid de mitrailleuses était à présent installé. (Gary 1956a 18)

En la descripción del parque entorno a la *folie* se encuentra la premisa de *Éducation européenne*: la im-posibilidad de narrar no sólo el mal (entendido, en principio, como lo

---

<sup>31</sup> Con respecto a la estructura de la novela, Jean Boorsch destaca: “[t]he author’s system of broken-up composition, of very short chapters each of which relates a single episode, allows him to introduce small detached pieces under the guise of short stories told by the poet of the group [Dobranski] [...] The setting and the tone of the whole book pose an interesting problem of aesthetics” (Boorsch 52). Creo, empero, que el problema que plantea *Éducation européenne* sobrepasa los límites de la estética o, mejor dicho, los lleva a tocarse con aquellos de la ética. Si bien, pues, la novela plantea una lectura “estética”, la decisión de hacer una lectura “ética” (como las que haré de *Chien Blanc* y *La vie devant soi*) va en función de completar, en términos críticos, la argumentación teórica sobre el a-humanismo.

posiblemente inhumano) sino cualquier forma de atrocidad, cualquiera de sus rostros, imposibilidad que deviene en negación del arte o bien en afirmación de un arte europeo “educado”, vacío: las estatuas que adornaban la *folie* de los condes Pulacki —en torno a las cuales se reunían los invitados de los condes para perder el tiempo, para cumplir con su único deber: el ocio— son ahora el escenario ante el cual los soldados alemanes montan guardia, y las hojas muertas de los árboles que se pudren sobre el cemento se contraponen al nido, latiente, vivo, de metralletas. En suma, el arte aparece como *différance*, pues “rend possible l’opposition de la présence et de l’absence. Sans la possibilité de la différence, le désir de la présence comme telle ne trouverait pas sa respiration. Cela veut dire du même coup que ce désir porte en lui le destin de son inassouvissement. La différence produit ce qu’elle interdit, rend possible cela même qu’elle rend impossible” (Derrida 1967 206).

Empero, ¿qué es lo que *difiere* el arte así re-presentado? En un primer momento, el idealismo (característico) de la propia labor artística europea, la cual se hace patente en el marco de una relación problemática entre arte y ética. A este respecto, como trataré de mostrarlo más adelante con el caso de Dobranski, la tarea que se auto-asigna la crítica deviene en una tarea de restauración: restablecer equivalencias Arte – Realidad por medio de una lectura exclusivamente ética de la obra de arte, leer la obra de arte como si ésta fuera una especie de manual de uso para la vida diaria, como si ésta tuviera que otorgar respuestas a los problemas de la cotidianidad y como si éstos, en fin, estuvieran *en* la obra. Es en este sentido que las lecturas “éticas” son pre-fenomenológicas, pues se ciñen a una praxis. Husserl lo expone de este modo:

El objetivo es ser útil “en la práctica” de algún modo, para uno mismo o para los demás, y no satisfacer intereses puramente teóricos. [...] [Ahora bien,] puesto que la actividad puramente teórica es justamente actividad y por lo tanto es una praxis [...] está sometida a reglas que serán difícilmente compatibles con una *science pour la science*. Mas entonces queda en pie la siguiente distinción: todas las ciencias están sometidas a la *idea* de un interés de la razón teórica que ejerce su acción hasta el infinito. [...] [Por ello,] una crítica recíproca de resultados obtenidos [...] [u]na vida de individuos y de grupos, conforme con esta idea, es compatible, por ejemplo, con la convicción de que los resultados teóricos obtenidos en comunidad y la misma ciencia infinita tienen una función humana suprateórica; igual que en el individuo la permanente vocación científica, con su ejercicio profesional siempre intermitente, es compatible con otros fines extrateóricos, como ser padre de familia, ciudadano, etcétera, y debe subordinarse éticamente a la idea práctica suprema de una vida ética universal, propia del individuo y de la amplia condición humana. (Husserl 81).

En Husserl, como en Althusser, la praxis teórica no se queda determinada ni se autocomplace. Todo lo contrario: plantea como problema una vida ética universal, anterior, pre-supuesta. Entonces, más allá del discurso de los filósofos analíticos, a los que Avelar define como “resentful analytic philosophers who often [speak], curiously enough, in the name of ethics” (Avelar 51), el principal problema de una lectura ético-crítica es que no abandona el binomio representación – interpretación. Llegado el punto, la hermenéutica de la obra de arte es incluso superior a la obra de arte en sí misma, suponiéndose la única cuya validez puede medirse en términos de efectividad. El arte se convierte, de este modo —y desde una influencia exterior que no es interiorizada—, en efectista. Es entonces cuando resulta sencillo justificar todas las atrocidades históricas que aparecen en el plano de la representación por medio de la necesidad, del imperativo (aparentemente ético) de haberlas representado, como si el arte, de suyo, no poseyera una ética intrínseca —que discurre en toda obra sin la necesidad de haber tocado los temas subordinados a la temática del mal —o bien, simplemente, a la “idea” del mal— como núcleo de las atrocidades históricas. Y esta es, de hecho, una de las críticas que Wayne Booth y Martha C. Nussbaum han realizado de las “lecturas éticas” del arte. Dicho de otro modo, todo el arte —y no sólo aquél que versa sobre las atrocidades históricas— se puede leer desde un posicionamiento ético, sencillamente porque, como afirma Lyotard en diálogo con Thébaud, “ce qui doit être ne peut pas être conclu de ce qui est” (Lyotard 1979a 50).

Gary lo supo detectar a su debido tiempo: la publicación de *Pour Sganarelle* concretiza una serie de prefiguraciones poético-epistemológicas que Gary había trabajado desde su *Éducation européenne*, donde ya se preguntaba para qué narrar una realidad que es imposible modificar —mejor dicho, con qué fin narrar *desde* una Realidad im-posible, una Realidad que supera la obra de arte, que la subordina a sus pre-supuestos, que la somete. Ya en *Éducation européenne*, Gary presentía una especie de utilidad impostada en el arte. Así, a la pregunta “pourquoi les Allemands nous font-ils ça ?” (Gary 1956a 76), Dobranski le responde a Janek

—Par désespoir [...] [L]es hommes se racontent des jolies histoires, et puis ils se font tuer pour elles, ils s’imaginent qu’ainsi le mythe se fera réalité... [...] Il n’y a pas que les Allemands. Ça rôde partout, depuis toujours, autour de l’humanité... Dès que ça se rapproche trop, dès que ça pénètre en vous, l’homme se fait allemand... même s’il est un patriote polonais. La question est de savoir si l’homme est allemand ou non... s’il lui arrive de l’être parfois. C’est ce que j’essaie de mettre dans mon livre. Tu ne me demandes pas le titre ?

—Dis-le-moi.

—Ça s'appelle *Éducation européenne*. C'est Tadek Chmura qui m'a suggéré ce titre. Il lui donnait évidemment un sens ironique... Éducation européenne, pour lui, ce sont les bombes, les massacres, les otages fusillés, les hommes obligés de vivre dans des trous, comme des bêtes... Mais moi, je relève le défi. On peut me dire tant qu'on voudra que la liberté, la dignité, l'honneur d'être un homme, tout ça, enfin, c'est seulement un conte de nourrice, un conte de fées pour lequel on se fait tuer. La vérité, c'est qu'il y a des moments dans l'histoire, des moments comme celui que nous vivons, où tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre, a besoin d'une cachette, d'un refuge. Ce refuge, parfois, c'est seulement une chanson, un poème, une musique, un livre. Je voudrais que mon livre soit un de ces refuges, qu'en l'ouvrant, après la guerre, quand tout sera fini, les hommes retrouvent leur bien intact, qu'ils sachent qu'on peut nous forcer à vivre comme des bêtes, mais qu'on n'a pas pu nous forcer à désespérer. Il n'y a pas d'art désespéré —le désespoir, c'est seulement un manque de talent. (Gary 1956a 76-77)

Todo el idealismo de Dobranski se encuentra resumido en este pasaje. Así como, también, su incapacidad para sustentarlo. Diríase que lo que intenta Dobranski es partir hacia un modelo único de forma de vida —quizá no sea excesivo decir, de “deber de forma de vida”— que funcione para determinar si el hombre es o no alemán. Ser o no ser (alemán), esa es la cuestión (del idealismo del arte europeo de la posguerra porque éste se encuentra amenazado por la desazón). No es coincidencia que el título del libro de Dobranski haya sido una idea de Tadek Chmura, otro partisano, uno enfermo de tuberculosis —¿será Kafka el hipotexto?, ¿acaso Mann?—, como tampoco es coincidencia que Dobranski sea capaz de afirmar: “la vérité, c'est qu'il y a des moments dans l'histoire...”, así, sin cuestionarse sobre la validez ya no de su afirmación sino de la palabra *vérité*.<sup>32</sup> Una frase de Avelar en su crítica a Booth resume la actitud de Dobranski: “his confusion happens because he clings to a more Romantic, essentialist notion that Works of art possess value as an inherent property, an eternal essence” (Avelar 68). Así, pues, el modelo romántico-idealista de Dobranski puede funcionar, ahora, como una suerte de espejo de las condiciones de posibilidad, del punto de partida de la teoría ético-literaria que propone Martha C. Nussbaum.<sup>33</sup> Los valores prácticos a los que se refiere Nussbaum son aquéllos de los que he

---

<sup>32</sup> No es esta la única ocasión en la que Dobranski utiliza la expresión “la vérité” para referirse a sí mismo. Ya antes, cuando se encuentra con Janek en el bosque, le confiesa: “[l]a vérité est que la poésie n'est pas mon front. Je suis un prosateur né” (Gary 1956a 63).

<sup>33</sup> “I have said that the question with which my projected literary-ethical inquiry begins is the question, “How should one live?” [...] This question does not [...] assume that there is a sphere of “moral” values that can be separated off from all the other *practical values* that figure in a human life. Nor does it assume, as does the *utilitarian's focus on the question*, “How shall I maximize utility?” that the value of all choices and actions is to be assessed in terms of a certain sort of consequence that they tend to promote. It does not assume the

hablado más arriba, a saber, los valores de una utilidad de la obra de arte en la vida cotidiana —valores que Dobranski quiere refugiar en su libro y ante los cuales “le désespoir, c’est seulement un manque de talent”. Es por ello que llama la atención que Nussbaum pretenda escindir su pregunta (“How should one live?”) de aquélla que busca la maximización de la utilidad (“How shall I maximize utility?”). Sin embargo, ¿no es también utilitarismo el que recorre de lado a lado la preocupación por encontrar, en la literatura, una respuesta a la pregunta “¿Cómo se debe vivir?”? Nussbaum refiere una “neutralidad” en esta pregunta, base de sus investigaciones. Empero, ¿qué es esta “neutralidad”? Sencillamente la neutralidad del juicio prescriptivo, a saber, de ese juicio que da como supuesto un método, trascendental a la obra, que pueda (eventualmente) guiarnos hacia una respuesta a la pregunta “¿Cómo se debe vivir?”. En suma, juicio prescriptivo que pretende hacerse pasar por investigación cuando en verdad es una forma hermenéutica de hacer patentes los alcances éticos de una narración, con principios éticos determinados (como aquéllos de la novela de Henry James que Nussbaum analiza). Neutralidad impostada, entonces, conservadorismo crítico que pretende encontrar en la obra de arte una “forma” —y, por tanto, regreso al estructuralismo, a la científicidad (la *science pour la science* de la que habla Husserl) de la literatura, sólo que ahora con los conceptos de “bien” y “mal” como guía— con base en la cual sea posible dictar —la palabra no podría ser más exacta— las reglas para la vida. El problema de la relación entre el arte (eso que es) y la ética (eso que debe ser) se convierte en el problema de la justicia tal como lo presenta Lyotard.

Alors de deux choses l’une. Ou bien le juste nous vient d’ailleurs, c’est-à-dire que les prescriptions, nous n’en sommes jamais que les destinataires, c’est ce que pensent les juifs, et c’est aussi ce qui se passe, quoique d’une tout autre manière, dans les traditions des sociétés dites sauvages où les récits traditionnels diffusent les obligations « de toujours ». Ou bien, c’est notre cas. Pour nous modernes, les prescriptions ne sont pas reçues. Et je pense que cette modernité là, dans le sens précis d’une société qui doit décider de ce qui est obligatoire, commence, dans la pensée proprement occidentale, avec certains Grecs. Qu’est-ce que laisse apercevoir la mythologie grecque ? Une société des dieux qui sans cesse doit refaire son code. Et c’est ce thème que l’on retrouve chez plusieurs sophistes et rhéteurs. Voilà des gens pour qui les prescriptions sont sujettes à discussion, non pas au sens où en discutant on va trouver plus juste, mais dans la mesure où justement au contraire, la prescription ne peut pas être fondée, et qu’entre les énoncés

---

denial of these claims either. So far is *neutral*, leaving them for investigation inside the inquiry. The point is to state the opening question in a general and inclusive way, excluding at the start no major story about the good life of human beings” (Nussbaum 173 Las cursivas son mías).

qui racontent quelque chose, ou qui décrivent, qui en un mot sont dénotatifs, et puis l'énoncé prescriptif, il y a toujours à dire. (Lyotard 1979a 50-51)

Si, como propone Lyotard, la discusión no puede producir el enunciado de aquello que sea “lo (más) justo”, es decir, si la discusión deviene inoperante para responder a la pregunta “¿Cómo se debe vivir?”, esto es porque el enunciado prescriptivo se concentra en un presupuesto: aquello que digo, yo, sujeto de la enunciación, no me toca. Y no lo hace, en primera instancia, porque yo, en tanto que sujeto autónomo, enuncio, desde mi autonomía, las reglas para una forma de vida regida por una institución —en el caso de Nussbaum, la institución académica, en el de Dobranski, el arte como *cachette* para refugiarse de la Realidad y su *Puissance*—, de donde se desprende la necesidad del paganismo, en el cual, como propone Lyotard, “il y a l'intuition, l'idée [...] qu'aucun énonciateur n'est jamais autonome. Que tout énonciateur est toujours au contraire quelqu'un qui est d'abord destinataire, et je dirais, un destiné. Je veux dire par là que c'est quelqu'un qui, avant d'être l'énonciateur d'une prescription, a lui-même été le récepteur d'une prescription, dont il est simplement le relais, et qui a été aussi l'objet d'une prescription” (Lyotard 1979a 78). Pagano es, entonces, según Lyotard, el sujeto que, antes de enunciar las condiciones para un aprendizaje ético, es quien las recibe de otro. En este sentido, el paganismo lyotardiano se encuentra en la frontera más ríspida con la alteridad radical lévinasiana, aquélla donde es prácticamente imposible determinar —conocer y re-conocer— de manera definitiva al “otro”. No conocemos del otro sino el rostro —y, a veces, ni siquiera eso— pero con ello nos debe bastar para borrar nuestra mismidad. Así, entonces, cuando María Pía Lara —no muy lejana de Nussbaum, por cierto—, afirma que sólo a través de los *debates* —eufemismo anglosajón para el francés *discussion*— “we begin to construct [...] the premises of our moral assessments”, lo que hace no es sino suponer —en el sentido de una su(per)posición, es decir, de una relación de subordinaciones— que el debate es el único modelo capaz de producir un acuerdo, un consenso que se encuentra, esencial, eidéticamente “presente” en las historias mismas y, por consiguiente, en las narraciones que de éstas se desprenden.<sup>34</sup> De acuerdo con Lara, el debate es capaz de funcionar como puerta

---

<sup>34</sup> “Indeed, public debates help us focus on the potential stories that better convey *the truth*—*historical truth*. Through them we thematize *the way our representations match their data*, and the way they become contrasted to other historical data illuminates other angles of the story. The debates shape our public consciousness about how things happened and why such actions are possible at all. Thus, without the public sphere and its spaces of debate, dialogue, and disclosure, we could not exercise *judgments*. *Without stories*,

de acceso a la verdad (histórica) pero asimismo, como modelo para encontrar una equivalencia práctica para las representaciones (artísticas). “Se trata siempre de operaciones de la razón en un doble sentido: por un lado, las *actividades y habitualidades operantes*, por otro, los *resultados* permanentemente logrados por ellas” (Husserl 82). En el marco de una lectura tal —una lectura hermenéutica/conservadora que pretende que el arte sirva de algo, sirva *para algo*— todo lo que tenemos en la obra de arte son representaciones de un afuera que no logra interiorizarse. Por el contrario, el paganismo lyotardiano está atravesado por eso que Deleuze, en su lectura de Foucault, define como el doble, principio del pliegue, redoblamiento y no —como es el caso de una representación propicia a la hermenéutica— desdoblamiento.

Le double n'est jamais une projection de l'intérieur, c'est au contraire une intériorisation du dehors. Ce n'est pas un dédoublement de l'Un, c'est un redoublement de l'Autre. Ce n'est pas une reproduction du Même, c'est une répétition du Différent. Ce n'est pas l'émanation d'un JE, c'est la mise en immanence d'un toujours autre ou d'un Non-moi. Ce n'est jamais l'autre qui est un double, dans le redoublement, c'est moi qui me vis comme le double de l'autre : je ne me rencontre pas à l'extérieur, je trouve l'autre en moi”. (Deleuze 105)

Más adelante regresaré a la problemática del “yo” en relación con el libro que escribe Dobranski. Por el momento, diré, a manera de una primera conclusión de la relación, problemática, entre arte y ética, que el principal problema de un posible programa generalizado de teoría-ética como el emprendido en Norteamérica<sup>35</sup> radica, entonces, en que la relación ético-estética que se busca en la literatura se basa en el *telos* de un acuerdo *à venir*, es decir, en una posibilidad que, no obstante, se encuentra ya *en* el arte como modelo último de re-presentación de la Realidad. Hacer arte —escribir novelas, por ejemplo— a partir de las atrocidades históricas —en este punto resulta imposible no citar novelas como *El archipiélago Gulag*, de Solzthenitzyn, *Parade's End*, de Ford Madox Ford, o bien, en Latinoamérica, *Yo, el Supremo*, de Roa Bastos, o *La fiesta del chivo*, de Vargas Llosa como deslumbrantes excepciones que merecen, cada una, su propio análisis— se convierte, en

---

*we cannot create a space for collective self-examination and self-reflection”* (Lara 3). Las historias que pide Lara están emparentadas a lo que Gary entiende por novela totalitaria: una determinación esencialista del Hombre, una delimitación de su esencia a una sola que sirva como modelo para entender *la* Realidad.

<sup>35</sup> Como afirma Avelar: “U.S. philosophy departments continue to be dominated primarily by analytic orthodoxy” (Avelar 51); y continúa: “[i]t may seem incredible, but American moral philosophers have repeatedly allowed themselves to say, in print, the utmost insanities about ‘literary theory’ without having seriously read any literary theorist at all. And this coming from people who speak in the name of rigor, reason, and ethics!” (Avelar 71).

cierto modo, en una garantía de conservación de la autonomía del sujeto enunciante: el artista —novelista intradieгético, en el caso de *Éducation européenne*, aunque Dobranski nunca se defina como tal— está libre de toda forma de juicio porque es él quien ha representado las atrocidades desde una superioridad ética; la crítica, por otro lado, se ruboriza ante la sola idea de leer lo “inhumano” en Céline o de “fascinarse” con *Lolita* de Nabokov —como podrá parecerle a la crítica mexicana “inhumano” leer a Vasconcelos o incorrecto fascinarse con la *Crónica de la intervención* de García Ponce. Así, el equilibrio que busca la corriente norteamericana de teoría-ética, difundida a lo largo de las universidades del mundo, es el de una forma de arte que sea lo suficientemente “arriesgada” y una crítica que mantenga los pies en terreno siempre firme —conceptos apriorísticos de “bien” y “mal”— para que no pueda ser tocada por lo inhumano, para que no se pueda escapar, huir. Empero, si, como afirman Deleuze y Parnet, “fuir, c’est tracer une ligne, des lignes, toute une cartographie” (Deleuze/Parnet 1996 47), y la literatura norteamericana-anglosajona no ha dejado de darnos ejemplos de ello<sup>36</sup>, sucede lo contrario con la crítica literaria conservadora: en cierto modo, la crítica literaria norteamericana se ha afrancesado, en el sentido en que

[I]es Français sont trop humains, trop historiques, trop soucieux d’avenir et de passé. Ils passent leur temps à faire le point. Ils ne savent pas devenir, ils pensent en termes de passé et d’avenir historiques. Même quant à la révolution, ils pensent à un « avenir de la révolution » plutôt qu’un devenir-révolutionnaire. Ils ne savent pas tracer de lignes, suivre un canal. Ils ne savent pas percer, limer le mur. Ils aiment trop les racines, les arbres, la cadastre, les points d’arborescence, les propriétés. (Deleuze/Parnet 1996 48)

Sin embargo, como afirma Tadek Chmura luego de que Janek sonrte ante el título de un apartado de un grueso volumen de derecho constitucional, “Déclaration des droits de l’homme — Révolution française de 1789”:

Il est très difficile de prendre cela au sérieux, n’est-ce pas ? L’Europe a toujours eu les meilleures et les plus belles Universités du monde. C’est là que sont nées nos plus belles idées, celles qui ont inspiré nos plus grandes œuvres : les notions de liberté, de dignité humaine, de fraternité. Les Universités européennes ont été le berceau de la civilisation. Mais il y a aussi une autre éducation européenne, celle que nous recevons en ce moment :

---

<sup>36</sup> “On ne découvre des mondes que par une longue fuite brisée. La littérature anglaise-américaine ne cesse de présenter ces ruptures, ces personnages qui créent leur ligne de fuite, qui créent par ligne de fuite. Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Wolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kérouac. Tout y est départ, devenir, passage, sort, démon, rapport avec le dehors. Ils créent une nouvelle Terre, mais il se peut que le mouvement de la terre soit la déterritorialisation même” (Deleuze/Parnet 1996 47-48). ¿Es posible decir que Gary se encuentra, como ausencia, en esta lista?

les pelotons d'exécution, l'esclavage, la torture, le viol — la destruction de tout ce qui rend la vie belle. C'est l'heure des ténèbres. (Gary 1956a 89)

Tadek Chmura es un pagano en toda la extensión que Lyotard otorga a la palabra. Dobranski, por el contrario, es el modelo del idealista que pretende poseer la verdad. En suma, Tadek Chmura pertenece al a-humanismo, mientras que Dobranski no logra, nunca, salir del humanismo. Un capítulo después de que éste le cuenta a Janek de su libro, Zosia le confiesa a Janek acerca de la im-posibilidad de encontrar una palabra para referirse a la cópula, una palabra que no tenga una connotación violenta. “Il ne faut pas dire ça”, dice Zosia, “c'est un sale mot” (Gary 1956a 82). La palabra está manchada, sucia. Pero Janek, contagiado por el idealismo de Dobranski —creyendo en el refugio que el joven ha encontrado para “lo humano”—, le promete a Zosia que encontrará una forma de hablar de “ça”, de “eso” —de “ello”.<sup>37</sup> “Nous avons le temps d'apprendre. Nous avons le temps d'oublier. Nous apprendrons des jolis mots, nous oublierons tous les vilains [...] J'inventerai un mot [pour ça]. Nous en inventerons un ensemble. Toi et moi. Nous serons les seuls à le comprendre. Nous ne le dirons jamais à personne. Nous le garderons secret, pour nous” (Gary 1956a 83). Zosia sabe que no es suficiente y presiente que la promesa de Janek está vacía.<sup>38</sup> En una de las escenas más estremecedoras —quizá de toda la obra garyana—, ambos adolescentes, ambos niños copulan; al final, Zosia le dice a Janek:

—[...] Laisse ton cœur battre, il est heureux comme ça.  
—Ton cœur bat aussi.  
—Il est heureux aussi.  
—Ils battent ensemble. Ils se parlent.  
—Ils sont heureux ensemble.  
—Non, ils ne se parlent pas, ils chantent. Zosia, tu sais...  
—Oui ?  
—C'est comme la musique.  
—C'est plus beau que la musique.

---

<sup>37</sup> Imposible, ahora, no pensar en el inicio del *Anti-Edipe*. “Ça fonctionne partout, tantôt sans arrêt, tantôt discontinu. Ça respire, ça chauffe, ça mange. Ça chie, ça baise. Quelle erreur d'avoir dit *le ça*” (Deleuze/Guattari 7). Gary presentía ya esta omnipresencia del “ça”, esta permanencia, y es precisamente en contra de ello que escribe, que presenta su novela total. En cierto modo, “ça” es la negación del *trait d'union* entre “a” y “humanismo” en “a-humanismo”, la anti-posibilidad y no la im-posibilidad. Sin afán de caer en extrapolaciones, es posible que una de las tantas formas de “ça” sea precisamente la *Puissance de la réalité*.

<sup>38</sup> El pasaje es un homenaje evidente a Swann y Odette de Crécy y su tan conocido *faire catleya*, a partir del cual, según Doubrovsky, “[l]’acte « enferme », « garde », « serre » ce qu’il supprime ; il rejoue ce qu’il recèle : mise en tiror de la fleur fanée, puis sèche, associée aux lettres d’un amour défunt [...] ce que [Swann] désire d’Odette, c’est l’image de sa mortalité, sa vocation au cadavre. Le teint fané, les yeux fatigués, la mauvaise mine, la pâleur font une belle morte. La perversion sexuelle de Swann, à laquelle il ne peut céder sans lutter, n’est rien d’autre que la *nécrophtilie* » (Doubrovsky 151). La lucha de Janek contra esta pulsión de muerte en el acto de posesión de Zosia está atenuada, pero es paralógica a la de Swann.

—C'est aussi beau. (Gary 1956a 84)

El deseo de Janek por encontrar un refugio, una nueva *cachette* para ese “humanismo” que siente recorrerlo de lado a lado, se concretiza en Zosia, determinándose a partir de ese mismo inventar una palabra para designar la cópula. Ante la imposibilidad (idealista) de encontrarla, Janek suplanta el acto por la música. El arte vuelve a presentarse como instancia de la *différance*. Vale decir, a este respecto, que Zosia, consciente de quién es — mejor dicho, consciente de lo que hace y de cómo esto afecta lo que es—, le pregunta a Janek en varias ocasiones si no le produce asco, a lo que el muchacho afirma que no. A diferencia de Dobranski, quien puede enunciar —e incluso jactarse de hacerlo— los principios humanistas que pretende refugiar, Zosia es incapaz de aceptar esta palabra inventada, quizá porque comprende que se trata de un indecible.<sup>39</sup> Cuando la niña le lleva un fonógrafo a Janek —aparato que, para él, produce solamente “craquements, grincements [et] hurlements [qui] se succédaient sans fin” (Gary 1956a 129)—, suplemento de la música de Chopin que Janek escuchaba en el piano de panna Jadwiga, la amante de Jablonski, él tiene un gesto de desprecio por Zosia, que traduce en una demostración práctica del arte: la lleva a escuchar la música que toca, en la casa de Jadwiga tomada por los alemanes, Augustus Schröder. “Écoute”, le ordena, a lo que la niña sólo puede decir “[c]’est imprudent” (Gary 1956a 130). Janek está, empero, ciego ante la música de Schröder: “Il se mit à jouer. Il jouait bien. Oui, pensait Janek, avec tristesse, il savait jouer. Il prit Zosia par la main. —Écoute. Ça c’est de la musique”. (Gary 1956a 132)

---

<sup>39</sup> “The deconstructive notion of the undecidable is predicated upon a simple paradox: If one could establish any rules for decision, if decision were in that sense ever “rational” and “explainable”, then it would not have been, ever, for a single moment even, a decision at all, but simply and application of a predetermined set of rules and norms. In order for decision to exist, then, the choice has to rest upon a ground that has been literally blasted open by the undecidable. In other words, the more rigorously grounded in law and rules a decision is, the less of a decision it is. It is the very nature of decision not to be grounded at all, while of necessity retrospectively engaging in the postulation of said grounding. Every genuine choice must, then, dwell upon and go through the *ordeal* of the undecidable” (Avelar 53). Lo indecible se presenta, quizá de manera mucho más transparente, en *Au-delà de cette limite votre ticket n’est plus valable*. La toma de decisión de Rainier en la novela tiene un nombre: “Ruiz” (metonimia para un sustituto que pueda satisfacer a Laura del modo en el que Rainier es incapaz de hacerlo). Rainier pasa de un lado a otro de la paradoja de “lo racional” y “explicable” en tanto que decisión pre-supuesta, determinada, determinante. “Il me fallait Ruiz. [...] Je pense aussi qu’il y avait dans mon choix de Ruiz une part d’étrangeté. Je ne sais si mon imagination avait continué à œuvrer à une application que je n’avais après tout fait qu’entrevoir au milieu de la nuit et dans les bras de Laura, mais je ne me souvenais pas d’avoir jamais contemplé un corps d’homme avec un tel regret de ne pas pouvoir me l’approprier” (Gary 1975a 163).

Eso es la música, eso es el arte: un alemán tocando el piano en la casa ocupada de unos polacos asesinados. Se trata, empero, de una forma de humor que es en sí mismo “ética”.<sup>40</sup> Como afirma Robin, “[c]et humour féroce, grinçant, qui ne se dément jamais, s’articule sur une vision tragique. Dérision et tragique de la défaite de l’humanisme, des Lumières, dérision et tragique du destin juif, de l’holocauste” (Robin 111). Y bien, si eso es la música y ésta es el suplemento de la cópula, entonces Janek ha entendido cuál es la educación a la que está expuesto. Y la acepta. A Zosia, empero, le parece imprudente escuchar eso, escuchar esa música porque sabe que ello implica una decisión, a saber, aquella de haber aceptado el sometimiento a los alemanes, de haber cedido ante las reglas y las leyes que los mantienen en territorio polaco. Quizá por ello es que su acción última de “imprudencia” no lo sea tanto y sea, más bien, una verdadera decisión: cuando el mayor de los hermanos Zborowski, otros partisanos, le dice que un grupo de camiones alemanes ha varado en la cercanía del bosque de la Wilejka y que es preciso acercarse a ellos para saber hacia dónde se dirigen, lo que le está diciendo es que debe follarse con esos soldados para obtener información útil. Zosia accede —decide acceder, ante la promesa de que ésa será la última vez; empero

[i]l n’y avait pas de « dernière fois » pour souffrir, et l’espoir n’était qu’une ruse de Dieu pour encourager les hommes à supporter de nouvelles souffrances. Elle attendait. Le temps passait lentement, l’air était dur et froid comme la glace elle-même, les corbeaux croissaient, le ciel était blême. Elle se demandait pourquoi, alors que les seules choses qu’elle désirait étaient d’aimer, de manger, d’avoir bien chaud, pourquoi était-il tellement difficile d’aimer en paix, de ne pas mourir de faim, de ne pas mourir de froid ? Il était plus important de connaître la réponse à cette question, pensa-t-elle, que de savoir toutes ces choses que les autres fillettes de son âge apprennent à l’école : que la terre est ronde, qu’elle tourne, comment écrit-on, sans faute *chrzeszczy chraszcz w trzcinnie*. Elle attendait. Elle regardait les arbres et enviait leur dure écorce ; elle pensa à sa mère et découvrit qu’elle avait oublié son visage, à Janek, et sa voix retentit à ses oreilles. « À Stalingrad, les hommes se battent pour qu’il n’y ait plus de guerre. » Mais déjà elle savait que ce n’était pas vrai, que les hommes ne se battent jamais pour une idée, mais simplement contre d’autres hommes, que la force du soldat n’est pas l’indignation mais l’indifférence, et que les vestiges des civilisations sont et seront toujours des ruines... (Gary 1956a 185)

---

<sup>40</sup> Humor que es, de suyo, a-humano. Paul Audi lo define de este modo: “Gary a défendu sans relâche, contre les leçons les plus cruelles de l’histoire et les morales à quatre sous qui confondent contentement et consentement, ou qui font naître la béatitude de la résignation, « son honneur d’homme, qui est d’être heureux », de sorte que tout au long de sa vie, et dans chacun de ses livres, car telle fut son éthique, il n’a eu de cesse de désespérer de son propre désespoir, avec une élégance, une grâce, une franchise et un humour sans pareils” (Audi 48).

La imagen de hombres batiéndose contra otros hombres es la forma en la que Zosia suplanta la cópula. Sin decirlo, la palabra que ha encontrado para “ça” es la palabra “guerra”. Del mismo modo en que Janek encuentra en el ideal romántico de la música la representación exacta de lo que para él significa copular, para Zosia los hombres combatiendo no por una idea sino simplemente los unos contra los otros, batiéndose impulsados por la indiferencia, eso es copular. En este sentido, lo que consigue Zosia al acudir con los alemanes no es, en absoluto, un beneficio para los partisanos. Es, en todo caso, un avance práctico, útil. Es política y no ética. En ella —para ella—, en cambio, la modificación es larga, en el sentido en que abarca su experiencia previa —prostituirse sin haber decidido hacerlo— y su experiencia *à venir* —prostituirse por decisión. En palabras de Avelar —refiriéndose, él, a un texto de Borges—, “the ethical is then expressed here only negatively, through the act of renunciation” (Avelar 56). Esta negatividad determina el momento en el que lo indecible se hace patente, plausible. Más aún, el momento en el que Zosia, con su acción, le muestra a Janek la inutilidad del idealismo estético. Como las *catleyas* de Swann y Odette, la palabra que habría de inventar Janek para copular sin culpas con Zosia no es más que el reflejo de una perversión, de una pulsión de muerte que Zosia, al decidir prostituirse una última vez —que, por supuesto, puede ser también la primera—, interrumpe. Paradójicamente, ese “no sentir más nada” de Zosia al prostituirse con los soldados alemanes es su sentir más álgido, su más “puro” sentir, su verdadera sexualidad no limitada por lo determinado sino puesta en operación por lo indecible. “Once an undecidable ground opens up”, afirma Avelar, “there and right there, a decision is not only possible but always demanded and necessary” (Avelar 56). Esta necesidad, esta indecibilidad es el realismo de Zosia.

En este sentido, el libro que escribe Dobranski, *Éducation européenne*, es apenas el inicio de una decisión que no puede alcanzarse. Antes de morir, Dobranski le confiere a Janek la responsabilidad de terminar su libro:

- Janek.
- Je suis là. Je ne t’ai pas quitté.
- Je n’ai pas eu le temps de finir mon livre.
- Tu le finiras.
- Non. Je te demande de le finir pour moi.
- Tu le finiras toi-même.
- Promets-moi...
- Je te promets.

- Parle-leur de la faim et du grand froid, de l'espoir et de l'amour...
- Je leur en parlerai.
- Je voudrais qu'ils soient fiers de nous et qu'ils aient honte...
- Ils seront fiers d'eux et ils auront honte de nous.
- Essaie... Il faut qu'ils sachent... Il ne faut pas qu'ils oublient... Dis-leur.
- Je leur dirai tout. (Gary 1956a 281)

La responsabilidad de Janek es aquélla de dar testimonio. No obstante, el de Janek —al “completar” la novela de Dobranski (el libro dentro del libro) y ofrecer, entonces, otro libro, idéntico y diferente al mismo tiempo del que estamos leyendo (el libro inmanente al libro)— no sería sino una forma de pseudo-testimonio. Para Agamben, esta forma de testimonio radica en la im-posibilidad del testimonio. “Los que lograron salvarse, como seudotestigos, hablan [...] por delegación: testimonian de un testimonio que falta” (Agamben 34). Agamben continúa: “quien asume la carga de testimoniar por [los hundidos] sabe que tiene que dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Y esto altera de manera definitiva el valor del testimonio, obliga a buscar su sentido en una zona imprevista” (Agamben 34). Es por ello que, al escribir el libro, Janek se transforma ficcionalmente en éste. Esa es su zona imprevista: deja a un lado el “yo” y se narra en tercera persona. *Éducation européenne* es, en este sentido, una novela del doble, del redoblamiento, del pliegue. Este gesto, esta *mise en abyme* de la *mise en abyme* es la distancia que Gary toma con respecto a la “verdad” enunciada por las narraciones de posguerra, con respecto a la “verdad” ética que éstas prometen, distancia infinita, pues esta verdad, que parece latir en los confines del bosque de la Wilejka y luego en las narraciones de Dobranski, es puesta en duda por Janek en la narración “definitiva” de los hechos. Janek establece, entonces, una relación residual con la Historia: la novela de Janek —la novela de Dobranski, hundido, quien la ha delegado a Janek— es sólo un primer estadio de la novela garyana titulada *Éducation européenne*. Es indispensable, por ello, que en esta novela — que (todavía) no es punto decisivo de militancia ética— todos los personajes mueran: ninguno de ellos es capaz de dar testimonio del horror de la guerra y el narrador, Janek, se narra en tercera persona porque necesita de ese distanciamiento para con-formar el espacio de su propio discurso, para que, en el más completo paganismo lyotardiano, pueda afectarse de sus propios enunciados. La escena en la que copula por primera vez con Zosia —y, en general, todas las escenas donde aparece, prácticamente toda la novela— se redimensiona,

instalándose en el abismo, el cual comienza estableciendo un plano de inmanencia dentro de la obra.

Es posible decir, entonces, que la *mise en abyme* en *Éducation européenne* es esta interferencia particular del *otro que sí* dentro de la obra, de *la obra otra que sí misma* (y en este punto podríamos incluso hablar de una obra *ipse*, en el sentido en el que Ricœur plantea esta forma de identidad<sup>41</sup>) que, lejos de permanecer (en el tiempo), se modifica, interiorizando el exterior. El abismo de la *mise en abyme* es aquél de una incompletud, de “lo-inacabado”, de una negación de la mismidad. *Éducation européenne* se desestabiliza desestabilizando su propia identidad de “novela” desde la obra en sí, desde una obra que es exterior a sí misma porque es interiorizada. El abismo de esta *mise en abyme* es una pulsión del absoluto que no se alcanza a concretar, un absoluto-inacabado que se manifiesta en la inmanencia establecida por el pliegue. En pocas palabras, un Absoluto que pierde la mayúscula en pos de un abismo en el que es im-posible encontrarlo. El abismo del plano de inmanencia. La puesta en abismo está condicionada por la puesta en inmanencia.

En este gesto radica la (f)utilidad del arte: sin negar la posibilidad de la novela, Gary, al delegar doblemente su narración a sus personajes, está im-posibilitando la practicidad de la misma, es decir, (a)plaza la posibilidad de interpretación “práctica” —ético-práctica, utilitaria— y nos proporciona un contenedor —la novela— en el cual el contenido —la practicidad ética del arte, su utilidad y su utilitarismo— no sólo no cabe sino que es informe.<sup>42</sup> Este gesto concluye con la prefiguración del estrato burgués al que le será posible acceder a Janek luego de la guerra —crítica del estrato burgués al que accedió Gary después de desempeñarse como aviador y bombardear Berlín, crítica que, por eso mismo, no puede ser sino autoconsciente, crítica de sí, en suma. En *La nuit sera calme*, Gary explica lo que entiende por experiencia arrebatada, por incapacidad de experiencia del

---

<sup>41</sup> “L’identité, au sens d’*idem* déploie elle-même une hiérarchie de significations [...] dont la *permanence dans le temps* constitue le degré le plus élevé, à quoi s’oppose le différent, au sens de changeant, variable [...] [L]’identité, au sens d’*ipse* n’implique aucune assertion concernant un prétendu noyau changeant [...] [elle] met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l’ipsité et de la mêmété, à savoir, la dialectique du *soi* et de l’*autre que soi*”. (Ricœur 12-13)

<sup>42</sup> Esta es precisamente la lectura (a-humana, por cierto) que realiza David Bélanger cuando habla de los pasajes de la novela de Dobranski al interior de la novela garyana: “le récit premier d’*Éducation européenne* ne glorifie guère la condition humaine. Que crée vraiment l’œuvre ? En fait, on peut dire que ce roman présente le pouvoir de la fiction sans en mettre à profit les rouages : les lecteurs de 1944 [c’est-à-dire, ceux de Dobranski] ne trouveraient guère, chez les personnages, des figures de courage ou de grandeur sur lesquelles fonder leur espoir en l’humanité” (Bélanger 132).

burgués —los ecos benjaminianos se convierten en estruendo conforme Gary avanza en su argumentación:

On a volé à l'homme sa part d'imaginaire, mythique, et cela ne donne pas un homme « vrai », cela donne un homme infirme et mutilé, parce qu'il n'y a pas d'homme sans part de poésie, il n'y a pas d'Europe sans part d'imaginaire, sans la « part Rimbaud », ce n'est pas le règne du réalisme, c'est le règne du zéro. Or s'il est une part humaine qui ne peut pas se passer d'imagination, c'est notre part d'amour. Tu ne peux pas aimer une femme, un homme, sans les avoir d'abord inventés, tu ne peux pas aimer l'autre sans l'avoir d'abord inventé, imaginé, parce qu'une belle histoire d'amour, ce sont d'abord deux êtres qui s'inventent, ce qui rend la part de réalité acceptable, et indispensable même, comme matériau de départ. (Gary 1974a 270)

En el epílogo de *Éducation européenne*, Janek acude a su *cache* una última vez. Inventa —pero, ¿en qué tiempo, desde qué temporalidad?— la muerte de Dobranski y se proclama narrador. Y comienza a inventar, desde esta proclama, al propio Dobranski, su idealismo, así como también el realismo de Zosia. Es, para él, un acto de purificación, de salvación, como podría ser también, entonces, el acto de narrar la desdicha de Zosia y la muerte de todos los partisanos. Digo ahora, como “podría” ser, porque en verdad no lo es. Lo que sucede con Janek es que se encuentra ante la im-posibilidad del arte, ante su (f)utilidad. La experiencia de la guerra no ha dejado marca alguna en él. Acaso aquélla de la experiencia por la experiencia, de la narración por la narración, del arte por el arte. En este gesto, Gary prefigura ya la *Puissance de la réalité* y, sin quitarse del centro de su propia crítica, constituye un nuevo espacio para la imaginación: el arte que se sabe útil solamente en la medida en que su (f)utilidad es inconmensurable. Si antes de amar a un hombre o una mujer hay que inventarlos, entonces Janek no ama tanto a Zosia como a Dobranski. Y lo que ama de él es su reflejo, ese que logra conservar en la *cache* perfecta que ha creado para su humanismo: una novela que se titula *Éducation européenne*. Más que una condena a los horrores de la guerra, *Éducation européenne* es una condena al arte, a la imaginación —y Gary no pretende ser intocado por esta condena, no pretende salir ileso de este acto enunciativo—, pues la imaginación es la experiencia del burgués.

## II. *CHIEN BLANC*: UNA FORMA A-HUMANA DE REPRESENTAR AL HOMBRE

*Chien Blanc* comienza, desde un primer momento intratextual y de transformación ficcional, que se encuentra todavía fuera del *corpus* del relato, con una dedicatoria: A *Sandy*. Sandy, el perro de Romain Gary, “est un grand chien jaune, probablement

descendant très indirect de quelque lointain danois” (Gary 1970 11). La novela comienza con el establecimiento de una diferencia de carácter ontológico: mientras que Batka (Chien Blanc) *était*, Sandy *est*, a saber, continúa siendo: Sandy *es* al momento mismo de la enunciación, a diferencia de Batka, quien ha dejado de ser y ahora sólo forma parte de un pasado imperfecto. La transición del pospretérito al presente del indicativo dice mucho más que un simple juego de temporalidad: el procedimiento mediante el cual Gary se transforma ficcionalmente consiste en ubicarse en el marco de un relato y en las leyes de la novela ubicando a los personajes que la conforman. Dicho de otro modo, establece su relación residual con la Historia a partir de un momento: la existencia —o bien, para ser más precisos, la no-existencia, el cese de la existencia— de Batka, contrapuesto a la existencia, incluso extradiegética, puesto que se encuentra en la dedicatoria, de Sandy. De esto se desprende que en el incipit de *Chien Blanc* se establezca una primera relación residual con la Historia:

C’était un chien gris avec une verrue comme un grain de beauté sur le côté droit du museau et du poil roussi autour de la truffe, ce qui le faisait ressembler au fumeur invétéré sur l’enseigne du *Chien-qui-fume*, un bar-tabac à Nice, non loin du lycée de mon enfance. Il m’observait, la tête légèrement penchée de côté, d’un regard intense et fixe, ce regard des chiens de fourrière qui vous guettent au passage avec un espoir angoissé et insupportable. Il avait un poitrail de lutteur et, bien des fois, plus tard, lorsque mon vieux Sandy le taquinait, je le vis refouler l’importun par la seule puissance de son thorax, comme un bulldozer.  
C’était un berger allemand. (Gary 1970 9)

La descripción de Batka se constituye en tres momentos: primero, una ubicación espaciotemporal (el liceo de la infancia de Gary en Niza); después, una característica de identificación por medio de la generalización (el símil con los perros de perrera); para concluir, una referencia histórica, la cual se infiere con el solo adjetivo *allemand*, que funciona en esta proposición más bien como atributo del sujeto. Vale decir que el propio Gary afirma: “[t]oute mon œuvre est faite de respect pour la faiblesse [...] [t]ous mes livres ont pour thème la faiblesse irrépressible et souveraine” (Gary 1974a 89). Sin embargo, esta debilidad que es el tema de las obras de Gary nace de una relación residual con la Historia: “Dans le passage clé des *Racines du ciel*, des prisonniers concentrationnaires à bout de souffle se remettent à vivre, à tenir et à espérer, lorsque l’un d’eux invente une présence féminine imaginaire parmi eux... Dans *Adieu Gary Cooper*, j’ai écrit : « les hommes forts et durs sont partout, ce sont les autres, les hommes inefficaces, incapables de faire le mal,

en un mot faibles, qui sauvent l'honneur »” (Gary 1974a 89). Es menester decir que el pasaje de *Les Racines du ciel* al que hace referencia Gary está ubicado durante la ocupación alemana en Francia. Es posible, entonces, que los temas preponderantes en Gary sean la debilidad y el nazismo; mejor dicho, las consecuencias del nazismo en una sociedad, en una civilización que pone siempre en duda a partir de una debilidad. En palabras de Nancy Huston, en diálogo ficcional con Gary: “[t]a capacité d’identification s’étend à tes détracteurs, à tes pires ennemis [...] Elle s’étend aussi aux animaux : chiens, chats, pythons, taureaux ; tu es convaincu que l’indifférence à leur malheur est le premier pas vers le fascisme” (Huston 63).

En todas las novelas de Gary, el nazismo aparece de una u otra forma, si bien en algunas desempeña un papel determinante como en *Les cerfs-volants* o en *La danse de Genghis Cohn*, donde encontramos un pasaje que relaciona la situación de los Estados Unidos con el nazismo. En la primera parte de la novela, Schatz, habitado por Genghis Cohn, un *dibbuk* judío<sup>43</sup>, se enfrenta, en calidad de comisario de policía, a un conflicto: asesinatos en serie ocurridos en el bosque de Geist; Schatz permanece incrédulo, pensando que la situación es demasiado para un pueblo “civilizado”. Genghis Cohn se encarga de recordarle lo que dicho pueblo ha realizado a lo largo de la Historia. Una de las referencias que hace es al Vietnam de los años sesenta. El Barón von Pritwitz se escandaliza por el hecho de que pueda relacionarse a Lily, su esposa, con atrocidades semejantes:

Je prends le journal qui traîne sur une chaise et je le dépose sur le bureau. En première page il y a des cadavres vietnamiens, des gosses blessés, dans un village en feu. Au fait, je n’ai pas pris le journal: il était déjà sur le bureau. Je me suis simplement approché du

---

<sup>43</sup> Robin relaciona el *dibbuk* con la figura del Golem. “Comme à propos du Golem, le choix de Gary pour le Dibbuk est particulièrement judicieux, car la notion joue son double, l’incorporation, la dissociation. Elle renforce la non-coïncidence de soi à soi” (Robin 115). Unas líneas más adelante, Robin define el *dibbuk* desde aquéllo que se dice en el *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*: “[t]erme qui designe l’attachement d’un esprit malin, ou d’une mauvaise personne défunte, au corps d’un vivant. Le dibbouq [ou dibbuk] représente la cohabitation d’une entité étrangère avec quelqu’un, qui s’exprime par sa bouche, tout en suscitant détresse et trouble spirituel” (Robin 115). Es decir que Schatz está realmente habitado por un demonio judío: no es una metáfora, no es una figura susceptible a la interpretación. Sin embargo, esta cohabitación es una forma de correspondencia, una no-coincidencia identitaria que está en devenir. “Schatz et Cohn se perdent réciproquement, se dissolvent dans ce processus. Qui est qui ? Qui devient qui ? [...] Qui est le dibbuk de l’autre? Quelle est la voix qui parle dans l’autre ? Qui contrôle le phénomène de ventriloquie ? L’identité se perd dans ces métamorphoses” (Robin 116-117). Esta correspondencia, esta identidad que se pierde en la cohabitación apunta a una cohabitación mucho mayor: aquélla del nazi en el judío y viceversa, del nazi en la Historia de Europa y de Europa en las huellas del nazismo. “C’est que, pour Romain Gary, cette « inséparation » est au cœur d’une réflexion sur l’impossible « symbiose-judéo-allemande » après le génocide. Le juif hante la conscience allemande. L’absence de juifs dans l’Allemagne contemporaine est un silence sonore” (Robin 117).

Commissaire, avec beaucoup de discrétion, et je lui ai montré la photo du doigt. C'était pour l'aider : puisque ces natures d'élite veulent des preuves, en voilà. Mais mon geste a pour effet d'exaspérer Schatz, je ne sais pourquoi.

— Ah non! Le Vietnam, ce n'est pas ici, c'est en Amérique ! Qu'est-ce que ça veut dire, Cohn ? De quoi vous mêlez-vous ? Il n'y a pas de Juifs au Vietnam ! Ça ne vous regarde pas!

Le Baron se scandalisa.

— Monsieur le Commissaire, qu'est-ce que le Vietnam vient à faire là-dedans ? Vous n'allez pas mêler Lily à cela aussi ! Elle n'y a jamais mis les pieds ! Pourquoi ne pas l'accuser d'avoir crucifié Jésus, pendant que vous y êtes ? (Gary 1967 109)

Para Gary, el nazismo se presenta, en el marco de la Historia, como el límite de lo posiblemente humano: todos los crímenes se resumen ahí, todos los crímenes son uno solo: destruir al hombre. Y no sólo eso: el nazismo ha sido presa de una “asimilación” por parte de (los) pueblo(s) europeo(s). Como afirma Robin:

Étrange parcours que celui du terme « assimilation ». Dans l'histoire culturelle du peuple juif, elle implique le remplacement progressif des pratiques religieuses, culturelles, au sens large du terme, par des habitudes culturelles et des codes linguistiques empruntés au monde non juif de la société d'accueil. Romain Gary « littéralise » le terme. Nous ne sommes plus dans la métaphore, mais directement dans l'ingestion, l'incorporation. (Robin 117)

Al salir de la metáfora, Gary consigue una verdadera confrontación con la *Puissance de la réalité*. Muestra ese “otro modo” en el que la “asimilación” de los horrores del nazismo se desenvuelven, literalmente, en el devenir-europeo de los pueblos y las naciones en la “huella” tal como la entiende Derrida: “[s]i les mots et les concepts ne prennent sens que dans des enchaînements de différences, on ne peut justifier son langage, et le choix des termes, qu'à l'intérieur d'une topique et d'une stratégie historique. La justification ne peut donc jamais être absolue et définitive” (Derrida 1967 102). Gary no busca una justificación para expresar el nazismo de una u otra forma, puesto que no busca que se le dé *un* sentido, que no podría, por lo demás, venir sino de una labor hermenéutica. Si el *dibbuk* habita realmente a Schatz esto es porque el sentido que tiene es, como lo dice Derrida, sólo parte de una estrategia de la historia, o bien, como lo he tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, de un residuo subjetivo de experiencia de la Historia. Ahora bien, del mismo modo que el *dibbuk* que habita a Schatz, la presentación de Batka en *Chien Blanc* está constituida por una serie de aperturas que se resumen en una sola frase: “c'était un berger allemand”. Por medio, pues, de un perro pastor *alemán* —que no significa otra cosa, es decir, que no tiene un sentido exterior que deba interpretarse— Gary establece su relación con la

Historia. Batka *era* un pastor alemán. No es casual. Al contrario, este detalle, en apariencia mínimo, se convierte en un primer momento de causalidad, en primer momento de *Puissance de la réalité*. ¿Será, entonces, posible que la naturaleza misma de Batka, que su esencia de “pastor alemán” haya sufrido una transformación *anterior* a la que vemos a lo largo del texto —a saber, el perro entrenado para matar negros—, una transformación histórica en su esencia alemana? En otras palabras, ¿será posible decir que, por el simple hecho de tratarse de un “pastor alemán” Gary quiere decir, con ello, que Batka es un perro cuya esencia está manchada de nazismo? No lo creo, pues, si así fuere, Batka formaría parte no de una relación residual con la Historia sino de la misma *Puissance de la réalité* y Gary no estaría sino sometiéndose a ésta. En suma, Batka no es metáfora pero tampoco es una representación histórica del nazismo. ¿Qué es y por qué es precisamente un “pastor alemán”? Una de las posibles respuestas atañe concretamente al posmodernismo, en el sentido en el que lo presenta Linda Hutcheon:

Narrative representation—fictive and historical—comes under [...] subversive scrutiny in the paradoxical postmodern form I would like to call “historiographic metafiction”. Perhaps, as Lennard Davis has convincingly argued, the novel has been inherently ambivalent since its inception: it has always been both fictional and worldly. If this is so, then postmodern historiographic metafiction foregrounds this inherent paradox by having its historical and socio-political grounding sit uneasily alongside its self-reflexivity. [...] [M]any commentators have noticed an uneasy mix of parody and history, metafiction and politics. This particular combination is probably historically determined by postmodernism’s conflictual response to literary modernism. On the one hand, the postmodern obviously was made possible by the self-referentiality, irony, ambiguity, and parody that characterize much of the art of modernism, as well as by its explorations of language and its challenge to the classic realist system of representation; on the other hand, postmodern fiction has come to contest the modernist ideology of artistic autonomy, individual expression, and the deliberate separation of art from mass culture and everyday life. (Hutcheon 1989 14-15)

Si Batka es precisamente un “pastor alemán” es porque Gary, una vez más trabajando desde el a-humanismo, decide combinar parodia y humor, metaficción y política, como lo apunta Hutcheon en su definición de metaficción historiográfica. Es decir que se trata de un devenir-nazi del perro pero también de un devenir-nazi desterritorializado de Europa y del conflicto judío para pasar a tocar otro espacio, el espacio de la escritura: el conflicto racial en Estados Unidos.<sup>44</sup> El nazismo no aparece acabado, entonces, definido y, en fin,

---

<sup>44</sup> Si, como afirma Myriam Anissimov, recordando una conversación con Gary respecto a *La danse de Gengis Cohn* y *La tête coupable*, “[l]’Europe, si fière de sa culture, de ses œuvres d’art, de ses musées, de sa musique, de ses droits de l’homme, a acouché Auschwitz” (Anissimov 47), entonces la escritura de Gary es

determinado en un momento y para siempre: por el contrario, se modifica, es presa de un cambio en su identidad hasta el punto en que aparece, en esta novela, en la figura de un perro, de un pastor alemán deviniendo nazi y racista al mismo tiempo. En otras palabras, Gary utiliza la Historia y no se somete a ella. Ahora bien, es posible establecer un segundo momento en esta relación residual con la Historia, el cual es determinante para la transformación ficcional en *Chien Blanc*: Gary, datándolo, aprehende el momento en el que Batka entra en su vida, momento con el cual no sólo comienza la novela sino que se establece el marco de referencia en el que ésta se constituye como forma de arte que domina la Historia. En el instante en el cual el narrador afirma: “[Batka] entra dans mon existence le 17 février 1968 à Beverly Hills, où je venais de rejoindre ma femme, Jean Seberg, pendant le tournage d’un film” (Gary 1970 9), es posible realizar una labor de identificación de la voz narrativa con una cierta relación residual con la Historia, es decir, con la vida de Romain Gary, quien estuvo casado con Jean Seberg y vivió en los Estados Unidos. No se trata solamente de un dato biográfico, histórico, mezclado con la ficción debido a que no es sólo la aparición de Batka sino también, y sobre todo, la situación particular del día en que éste aparece, la que hará que el narrador recuerde y, consecuentemente, enuncie las condiciones en las que se encontró con el perro, detonador de la novela y personaje de la misma. El día en que Gary se encuentra con Batka no es, en absoluto, *particular* en relación con una condición de la Realidad (Historia) ni con una situación determinada de una vez y para siempre en el residuo (vida de Gary), sino que lo es simplemente porque el día se encuentra limitado por la relación (residual) con la representación: “[c]e jour-là, une averse démesurée comme le sont la plupart des phénomènes naturels en Amérique lorsqu’ils s’y mettent, s’était abattue sur Los Angeles, transformé en quelques minutes en une cité lacustre où les Cadillac déchues rampaient piteusement, écrasant l’eau; la ville avait pris cet aspect incongru des choses destinées à un tout autre usage, auquel nous ont habitués depuis longtemps les surréalistes” (Gary 1970 9).

---

contra-natura: se niega a escribir sólo para decir lo que todos saben, sólo para escribir la caída de los derechos del hombre y el triunfo de Auschwitz. En pocas palabras, se niega a territorializarse. En *W ou le souvenir d’enfance*, Perec realiza un movimiento similar que va en contra de la territorialización del individuo a una sola Realidad, a una determinación: “je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l’ultime reflet d’une parole absente à l’écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n’écris pas pour dire que je n’ai rien à dire. J’écris : j’écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j’écris parce qu’ils ont laissé en moi leur manque indélébile et que la trace en est l’écriture : leur souvenir est mort à l’écriture ; l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie” (Perec 59).

Las cosas no funcionan como en realidad deberían funcionar pero, dado que los surrealistas nos han acostumbrado a ese tipo de paisajes, el día en que Batka entra en la existencia de Romain Gary es un día como cualquier otro, aunque no lo sea en el marco de la Realidad sino en aquel otro, diferente, del arte, de la representación. Como afirma Hutcheon, “[p]ostmodernism paradoxically manages to legitimize culture (high and mass) even as it subverts it. [...] It is [...] this doubleness that prevent any possible critical urge to ignore or trivialize historical-political questions” (Hutcheon 1989 15). La legitimación del día en que Batka aparece en la ec-sistencia de Gary es, entonces, una legitimación a través de la paralogía, en el sentido en el que Lyotard la entiende.<sup>45</sup> En este sentido, *Chien Blanc* abre, en la más pura tradición tolstoiana, con una descripción que se ejerce a partir de una combinatoria de sucesos (diegéticos) que se desprenden, no obstante, de una referencia (extradiegética), la cual hace del narrador (autodiegético) —que comparte, es cierto, algunos de sus rasgos característicos con el autor— una posibilidad de narrador/personaje por efecto de un alejamiento y una disminución de la Historia.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> “La question de la légitimation généralisée devient : quel est le rapport entre l’antimodèle offert par la pragmatique scientifique et la société ? Et-il applicable aux immenses nuages de matière langagière qui forment les sociétés ? Ou bien reste-t-il borné au jeu de la connaissance ? Et dans ce cas quel rôle joue-t-il à l’égard du lien social ? Idéal inaccessible de communauté ouverte ? Composante indispensable du sous-ensemble des décideurs, acceptant pour la société le critère de performativité qu’il rejette pour lui-même ? Ou, à l’inverse, refus de coopération avec les pouvoirs, et passage à la contre-culture, avec le risque de l’extinction de toute possibilité de recherche par manque de crédits ? [...] La seule légitimation qui rende recevable en fin de compte une telle demande est : cela donnera naissance à des idées, c’est-à-dire à des nouveaux énoncés” (Lyotard 1979b 104-105).

<sup>46</sup> Gary se ocupa en *Chien Blanc* del conflicto negro en Estados Unidos del mismo modo en que el conflicto tártaro en el Cáucaso de mediados del XIX fue tocado por Tolstói en *Hadjí Murat*. Ambos autores vivieron de cerca el conflicto en cuestión y ambos —el uno (quizá) rindiendo homenaje al otro— optan por una posición estratégica al interior de la diégesis que les permita abarcar y exponer el conflicto desde una perspectiva total. Presento ahora dos ejemplos del rasgo fundamental del distanciamiento que les permite a ambos autores adoptar una perspectiva total: el uso de “documentos” que amplían el discurso narrativo y que le permiten al narrador alejarse de la necesidad de emitir un juicio prescriptivo: Tolstói se sirve del formato del parte oficial del ejército para relatar la muerte de Petruja Avdéiev, adoptando de este modo una distancia de los acontecimientos y evitando emitir juicio alguno acerca de la posición evidentemente tzarista del ejército: “El fallecimiento de Avdéiev fue descrito del modo siguiente en el parte que se envió a Tiflis: ‘El 23 de noviembre dos compañías del regimiento Kurinsk salieron de la fortaleza para talar árboles en un bosque. Hacia el mediodía, un nutrido grupo de montañeses atacó repentinamente a nuestros soldados. Los centinelas empezaron a retroceder mientras la segunda compañía atacaba a bayoneta, venciendo a los montañeses. En la escaramuza tuvimos un muerto y dos heridos leves. Los montañeses han tenido alrededor de cien bajas, entre muertos y heridos” (Tolstói 1837 94); Gary, por su parte, refiriendo la tensión entre blancos y negros en Estados Unidos, habla del problema racial desde la perspectiva de la “dimensión”; para ello, hace uso de una encuesta que realizó (mientras fungía como cónsul en Los Ángeles) a prostitutas blancas y negras sobre el tamaño del miembro masculino: “La plupart des professionnelles blanches interrogées avaient répondu affirmativement à la question : « Dans votre expérience, avez-vous remarqué que votre partenaire noir était plus ‘grand’ que votre partenaire blanc ? », mais la plupart des Noires n’avaient rien remarqué de spécial chez les uns comme chez les autres : selon elles, cela variait avec les individus. Notre ambassadeur, à l’époque,

No obstante todo lo desarrollado hasta este punto, es menester decir que el íncipit de *Chien Blanc* no determina —o bien, mejor dicho, no determina de manera concluyente— una relación de analogía entre el perro (o alguno de los otros animales que conforman la “ménagerie habituelle” que Jean Seberg y Romain Gary han llevado a California desde Paris) y el hombre. Más allá de la excentricidad que se puede desprender de esta compañía nada habitual que Gary y Seberg llevan de un lado a otro del mundo, es importante destacar que cada uno de los animales, además de tener un nombre propio, tiene por lo menos una cualidad humana, desde la misantropía y la homosexualidad hasta la *otredad*:

Nous avons amené de Paris toute notre ménagerie habituelle. Il y avait un chat birman, Bruno, et sa compagne siamoise, Maï ; en réalité, Maï était un mâle, mais je ne sais trop pourquoi, nous l'avions toujours considéré comme une fille, sans doute à cause des trésors de tendresse câline qu'il nous prodiguait. Il y avait encore une vieille chatte de gouttière, Bippo, misanthrope et sauvage [...] ; un toucan, Billy-Billy [...] ; un magnifique python de sept mètres, surnommé Peter l'Étrangleur, que j'avais rencontré sur mon chemin dans la brousse colombienne, en même temps que le toucan [...] Il vaut peut-être mieux que je précise tout de suite que je n'avais rien trouvé d'autre dans mes courses-poursuites, sauf des cigares assez extraordinaires à Madras, une des grandes et belles surprises de ma vie. (Gary 1970 10)

Del mismo modo que los elefantes de Morel en *Les racines du ciel*, ninguno de los animales de *Chien Blanc* funciona en el sentido en que lo haría una alegoría, es decir que los animales que Gary y Seberg llevan de lado a lado del mundo son solamente eso: animales: no son símbolo de “algo” exterior que tenga que interpretarse, no refieren a un acontecimiento o una cualidad “oculta”.<sup>47</sup> Batka es *igual* a Lily, de *La danse de Gengis Cohn*: “[i]l est en train de m'arriver quelque chose de tout à fait curieux. Je ne sais si c'est sa voix, ou cette émouvante chaleur qui se dégage d'elle, mais je sens que je commence à sortir de l'abstraction. Car inutile de vous dire que Lily n'a rien d'allégorique : c'est une créature de notre chair et de notre sang. Elle est même très chienne, comme on dit en yiddish” (Gary 1967 174). Si existe, pues, la posibilidad de establecer alguna relación entre

---

était M. Couve de Murville, qui aime les rapports clairs et précis, et je n'ai donc pu lui fournir rien de bien défini sur ce sujet” (Gary 1970 62).

<sup>47</sup> Gary negó siempre la interpretación alegórica de sus obras. Tenía una especie de disgusto por lo que se agrega a la obra desde afuera. En *La nuit sera calme* afirma: “On a dit que les *Racines du ciel* ont été le premier roman écrit sur l'écologie, sur la défense de l'environnement, mais je voulais surtout plaider pour la défense du milieu humain dans son sens le plus large, avec tout ce que cela suppose de respect pour l'homme, de liberté, d'espace et de générosité. [...] [Les éléphants du roman] ne sont pas allégoriques du tout. C'est simplement la plus grande quantité de vie, et donc de souffrance et de bonheur qui existe encore sur terre. Il est certain que ce sont les derniers individus, mais ils le sont vraiment, avec toute leur maladresse, avec toute la liberté et l'espace dont ils ont besoin pour se mouvoir et pour survivre, ils ne sont donc pas les derniers individus *allégoriquement*” (Gary 1974a 191).

especies, entre el hombre y el animal, es esta una relación de igualdad. Sandy, por ejemplo, ha recibido “[q]uatre ans d’éducation bourgeoise et de principes exemplaires” (Gary 1970 11); Batka, por su parte, conoce y reivindica delante de Gary sus derechos, entre los cuales destaca el derecho “d’asile qui est inscrit dans les rapports des hommes avec leurs compagnons d’infortune” (Gary 1970 12); Gary, en fin, está consciente de que “lorsqu’une bête manifeste de l’amitié à une autre, on peut presque toujours se fier à son jugement” (Gary 1970 12). Los animales, las bestias, pueden manifestar la amistad entre sí porque tienen un juicio que funciona del mismo modo en el que funciona el juicio del hombre y no es, en sentido alguno, alegórico —sencillamente porque, de ser alegórico, lo que tendríamos en *Chien Blanc* (y, quizá de un modo aún más perturbador, en *Les racines du ciel*) sería una manera de entronizar la metafísica del humanismo. Contrario, pues, a una relación de analogía entre el hombre y el animal, aquello que se presenta desde el incipit de *Chien Blanc* es una relación de lo humano con lo animal en términos de equidad, a-humanismo que se desarrollará en la novela a través de la parodia, del descrédito de la sociedad y la temporalidad provisionalmente alcanzadas. Luego de que Gary cae en la cuenta del racismo de Batka, la relación de equidad entre el hombre y el perro deviene en una crítica al humanismo:

Il y a quelque chose de profondément démoralisant, troublant, dans ces brusques transformations d’une bête paisible et que vous croyez connaître en une créature féroce et comme entièrement *autre*. [...] Expérience décourageante pour les amateurs des certitudes. Je me trouvais soudain confronté avec l’image d’une brutalité première, tapie au sein de la nature et dont on préfère oublier la présence souterraine entre deux manifestations meurtrières. Ce qu’on appelait jadis l’humanitarisme s’est toujours trouvé pris dans ce dilemme, entre l’amour des chiens et l’horreur de la chienne. (Gary 1970 14)

La alteridad del hombre se presenta a partir de la alteridad del perro. A diferencia, por ejemplo, del final de *El proceso*, de Kafka, en el que K. muere “¡como un perro!”, Romain Gary establece en *Chien Blanc* una relación directa entre el hombre y el perro desde el principio y en tanto que principio de una crítica al humanismo (el cual aparece, en el pasaje antes citado, como “humanitarismo”, es decir, matizado). No obstante, esta equidad entre el hombre y el animal permanecerá a todo lo largo de la obra; será, junto con el odio, la constante. El momento culminante es la carta que Gary le escribe a Malraux para informarle sobre la muerte de Mai: “*Cher André Malraux, [...] Mai, la chatte siamoise que vous avez rencontrée chez moi, est morte cet après-midi après de longues semaines de*

*souffrance. Nous l'avons enterrée sous les eucalyptus, au coin de Beaumont Drive et de Cherokee Lane, derrière une maison de briques rouges. Je pensais que je devais vous le dire. Voilà. [...] Bien fidèlement à vous, [...] R.G.*" (Gary 1970 208). Esta relación directa y de equidad no sólo se establece con el perro sino con todo tipo de animal, como es el caso ahora con Maï, la gata siamesa. Gary relata de este modo sus visitas a otro animal, Peter l'Étrangleur:

J'entrais dans l'enclos spécial que Jack Carruthers lui réservait par égard pour les écrivains, je m'installais, les jambes croisées, en face de lui et nous nous regardions longuement avec un étonnement, une stupéfaction sans bornes, incapables chacun de donner la moindre explication sur ce qui nous arrivait et de faire bénéficier l'autre de quelque éclair de compréhension tiré de nos expériences respectives. Se trouver dans la peau d'un python ou dans celle d'un homme était un avatar tellement ahurissant que cet effarement partagé devenait une véritable fraternité. (Gary 1970 11-12)

La fraternidad que Tolstói buscaba entre los hombres, Gary la encuentra con el animal. "Je pense que la fraternité", afirma el protagonista de *Gros-Câlin*, "c'est un état de confusion entre je et eux, moi et lui, avec possibilités" (Gary 1974b 149). Peter, el pitón, del mismo modo que el hombre, es capaz de experimentar una cierta experiencia de la Historia. Gary y él tienen experiencias respectivas que pueden constituir un beneficio para el otro. La incomunicación produce entonces la posibilidad de que existan relaciones residuales con una experiencia de la Historia positivas (enunciadas) y relaciones residuales con una experiencia de la Historia negativas (silenciadas). Otro rasgo del a-humanismo garyano: oponer la ficción a la Realidad en los enunciados. La relación con el pitón, por otra parte, es de suma importancia. No se trata de un animal más. Es el animal por excelencia de la obra garyana, debido a su posibilidad monstruosa —en términos de tamaño y apariencia— de mutación, de cambio de piel. Para Gary, la piel siempre será una incomodidad: nunca estará a gusto en su piel y ésta, vale decirlo, cambiará profundamente durante su estadía voluntaria (ya no como cónsul) en Los Ángeles. En *La nuit sera calme* le confiesa a François Bondy su incomodidad, su hartazgo:

F. B. : *Le moment où tu quittes Los Angeles correspond à un changement dans ta vie. Tu divorces de ta première femme, tu te sépares du Quai en prenant une « disponibilité » de dix ans, et, tout en continuant à publier tes romans chaque année, tu fais de la mise en scène de cinéma et du journalisme, surtout en Amérique... C'était une cassure délibérée ?*  
R. G. : *Oui. J'avais quarante-six ans et je m'étais trop installé en moi-même et dans la carrière, j'étais menacé de routine et de moi-même à perpétuité...* (Gary 1974a 260-261)

La amenaza de rutina y, sobre todo, la amenaza de sí mismo es la única amenaza posible para alguien que estuvo, como Gary, siempre tentado por la multiplicidad, siempre *tourné vers l'avenir*:

La vérité est que j'ai été très profondément atteint par la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. [...] Mes pulsions, toujours simultanées et contradictoires, m'ont poussée sans cesse dans tous les sens, et je ne m'en suis tiré, je crois, du point de vue de l'équilibre psychique, que grâce à la sexualité et au roman, prodigieux moyens d'incarnations toujours nouvelles. Je me suis toujours été un autre. Et dès que je rencontrais une constante : mon fils, un amour, le chien Sandy, je poussais mon attachement à cette stabilité jusqu'à la passion. (Gary 1981 29-30)

La búsqueda que Gary hace del avatar es continua, incansable. Sólo se puede comparar con su búsqueda de la novela total. Ambas constituyen un movimiento constante, un cambio permanente, una idea de “lo-inacabado”. Es por ello que quizá la única certeza de Gary esté puesta en los animales, como lo retrata en *Chien Blanc*. El resto es parte de esa búsqueda de una multiplicidad en la identidad y en la novela total, esa que no termina, que le es imposible terminar. Su idea, por ejemplo, de “más allá”, está profundamente marcada por la equidad entre el animal y el hombre:

F. B. : *Pas la moindre rêverie d'au-delà ?*

R. G. : Une seule. Sandy-le-chien vient me chercher. Il a quelque chose de très urgent à me montrer, il veut me mener quelque part. Je le suis. On est sur un sentier de montagne qui monte dans le soleil. Sandy court devant moi, revient pour s'assurer que je le suis... Je le suis. Et puis je me vois marchant derrière lui et on s'éloigne et on s'efface tous les deux dans la lumière... Musique. C'est en Technicolor, un film Paramount 1930, et c'est un rêve qui revient régulièrement. (Gary 1974a 316)

La espera, o bien, la esperanza de Gary en un “más allá”, está condicionada por su relación con Sandy, el perro de toda su vida. Los animales son iguales a los hombres para Gary. Así, cuando Gary se refiere al hombre y al pitón como avatares no sólo está prefigurando a Émile Ajar, sino que abre la posibilidad de una verdad que se construye a partir de modificaciones internas, es decir, de una esencia del hombre que se encuentre, al mismo tiempo, en múltiples sitios, en una heterogeneidad de representaciones; en suma, en el lenguaje. En *La danse de Gengis Cohn*, Lily —¿Lilith?, ¿la primera mujer?, ¿la última?— se muestra frígida ante la perfección de un arte vacío de sentido, de un arte que trata de permanecer (siempre) humano. Cuando Gengis Cohn revela, en *La tête coupable*, ser —entre otras tantas identidades propias de su cualidad de Hombre— Jesús, lo hace estableciendo una contraposición entre la Historia (y su Realidad) y la novela: “[o]n m'appelle ici simplement : *Le Fils de l'Homme* et ça suffit : tout le monde comprend

immédiatement. J'espère que vous ne vous méprenez pas sur ce que je veux dire : je ne suis pas devenu une simple attraction touristique. Je sers à quelque chose, je remplis une mission" (Gary 1968 131). Los personajes en Gary se desvanecen para funcionar en el marco de una novela total: si Gary se identifica con un pitón en *Chien Blanc*, la anécdota como tal funciona en la medida en que prefigura la soledad de Cousin, protagonista de *Gros-Câlin*, el cual, como parte de la obra de Ajar, es la culminación de una forma de soledad residual en la que se inserta Gary como novelista y como personaje. Gary consigue de este modo hacerse el protagonista de su propia obra: lo que hace es ficcionalizar la vida.

Sin embargo, ¿no es, entonces, la novela total, una forma hegemónica, totalizadora, de crear la novela? ¿Hasta qué punto juega Gary a ser Dios y hasta qué punto lo es —a saber, hasta qué punto cree en verdad serlo? ¿Es posible considerar en la obra de Émile Ajar algo como una redención, la respuesta al fatalismo de Romain Gary, como un retorno al humanismo que critica no sólo en *Chien Blanc* sino en toda su obra anterior a Ajar? Émile Ajar escribirá una novela sobre la soledad del hombre a partir de la relación de Cousin con un pitón, Gros-Câlin; más aún: encontrará en esta relación del hombre con el animal *otra* forma de humanismo. El humanismo que presenta Ajar en *Gros-Câlin* está representado por el cambio de piel y el significado que éste adquiere en el marco de la relación entre el hombre y el animal:

Ma longue observation et connaissance des pythons m'a permis de conclure que la mue représente dans leur nature le moment émouvant entre tous où ils se sentent sur le point d'accéder à une vie nouvelle, avec garantie d'authenticité. C'est leur humanisme. Tous les observateurs des pythons — je ne citerai que les professeurs Güntag et Kunitz — savent que la mue éveille chez ces sympathiques reptiles l'espoir d'accéder à un tout autre règne animal, à une espèce à pleins poumons, évoluée. (Gary 1974b 101)

La posibilidad de un cambio constante en la verdad está siempre presente: la verdad del Hombre es, en un momento determinado, la verdad del animal, la cual pasa, en su momento, a saber, cuando así se requiere, a convertirse en la verdad del Hombre —para decirlo en términos garyanos, cuando la novela así lo requiera. Fuera de la posibilidad de una relación analógica o alegórica, la relación de equidad entre el hombre y el animal parecería anular toda posibilidad de humanismo, es decir, caer en lo “inhumano”; sin embargo, lo que hace es establecer la posibilidad del a-humanismo: establece flujos, devenires, momentos de “lo-inacabado”. En este sentido, el primer pasaje de verdadero a-humanismo en *Chien Blanc* se presenta en la escena del encuentro de Gary con el personaje

que habrá de convertir a Chien Blanc en Chien Noir, Keys. Encargado del cuidado de Batka en el zoológico de Jack Carruthers, Keys, no es, en apariencia, sino un empleado más. Sin embargo, la narración de Gary lo presenta en todo momento ligado a una idea del conflicto negro en Estados Unidos:

Il devait être environ dix heures lorsque je vis venir le gardien noir que je connaissais sous le nom de Keys, comme tout le monde au zoo, un surnom qui lui venait des trousseaux de clefs qu'il portait autour de sa taille et qui en faisait le « maître des clefs » de toutes les cages aux lions, fosses aux serpents, bassins aux alligators, maisons de singes, et autres recoins de l'arche de « Noah » Jack Carruthers. Il était à une dizaine de mètres de nous lorsque Batka dressa les oreilles, se figea un instant, puis se leva d'un bond et se jeta en hurlant contre le grillage. Je reçus des gouttes de bave dans la figure. En dehors même de l'image instantanément matérialisée des esclaves en fuite et de ces champs de coton avec leurs semailles dont l'Amérique n'a pas fini de faire la tragique moisson, il y avait aussi, une fois de plus, ce bouleversement soudain du familier, cette transformation instantanée d'une nature amicale en hostilité sauvage. [...] Keys passa à côté de la cage, sans un regard au chien, souriant, le visage ensoleillé — grand garçon mince en chemisette à manches courtes, une petite moustache poussée sur la lèvre comme un papillon. Une vague ressemblance avec Malcolm X. Mais je crois voir toujours une trace de ce lutteur sur tous les visages nègres. (Gary 1970 21)

En una realidad novelesca —donde las inundaciones, es menester recordarlo, son surrealistas y donde los animales tienen rasgos humanos—, el empleado a cargo del cuidado del perro enfermo, del perro que ha sido adiestrado para atacar a los negros, no podría ser sino un negro. Esta determinación no se establece a partir de la Realidad sino en completa confrontación con ésta. Keys es negro porque existe en el marco del espacio novelesco, del mismo modo en que Batka es un pastor alemán para establecer la relación residual con la Historia.<sup>48</sup> Poco importa, sin embargo, la Realidad biográfica (externa a la novela): la novela se construye como se construye un mundo, tal como lo afirma Gary en *Pour Sganarelle*. Es por ello que Keys, no obstante su carácter marginal, su pertenencia a las minorías, tiene una cualidad superior al resto de los empleados —y quizá también al resto de los personajes—: es amo y señor de las llaves, es decir, de todas y cada una de las jaulas donde están encerrados los animales del zoológico. Ahora bien, si antes había dicho

---

<sup>48</sup> Es, empero, posible, identificar a Keys como ese negro al que se refiere Mabanckou cuando afirma que “il existe de nos jours ce que j'appellerais « le sanglot de l'homme noir ». Un sanglot de plus en plus bruyant que je définirai comme la tendance qui pousse certains Africains à expliquer les malheurs du continent noir — tous ses malheurs — à travers le prisme de la rencontre avec l'Europe. Ces Africains en larmes alimentent sans relâche la haine envers le Blanc, comme si la vengeance pouvait résorber les ignominies de l'histoire et nous rendre la prétendue fierté que l'Europe est aussi malade que celui qui se fonde sur un amour aveugle pour une Afrique d'autrefois, imaginaire, une Afrique qui aurait traversé les siècles paisiblement, sans heurts, jusqu'à l'arrivée de l'homme blanc venu chambouler un équilibre sans faille” (Mabanckou 11).

que los animales están en equidad con los hombres, es menester decir, sin temor a caer en sobre-interpretaciones, que Keys tiene las llaves de la jaula donde están encerrados los hombres, jaula en la cual encerrará a Gary —será al interior de esta jaula donde Gary sufrirá por Batka, una jaula que está al lado de aquélla del perro y la cual no será abierta por Gary sino hasta el momento en que el proceso de transformación que experimentará a lo largo de *Chien Blanc* se concrete, a saber, a través de los cambios constantes de verdad.

Como afirma Guy Amsellem:

Guérir Batka prend [...] aux yeux du narrateur, une importance cruciale. Sauver le chien dressé à la haine, c'est (se) prouver que l'humanité est récupérable, que l'homme peut échapper à la barbarie, qu'il n'est pas condamné à répéter à l'infini les mêmes erreurs. Nous sommes tous des chiens blancs. Le sort terrible de Batka illustre le triomphe de la bêtise et la défaite d'une humanité qui ne tire pas les leçons de ses propres échecs” (Amsellem 160).

Ahora bien, es importante señalar que el proceso de transformación que sufre Gary a lo largo de *Chien Blanc* es una de las características generales de los personajes de la obra garyana, los cuales pasan por un proceso análogo en el resto de sus novelas, aun cuando a veces no seamos, nosotros lectores, testigos de la totalidad del proceso. Gary se muestra en cada una de sus facetas a-humanistas en *Chien Blanc*: desde la duda primera acerca del conflicto racial que lo toca a través de Batka hasta el completo desprecio por la lucha por los derechos de los negros en Estados Unidos. Morel, el protagonista de *Les racines du ciel*, experimenta un proceso de transformación similar: su lucha por los derechos de los elefantes y su negación del Hombre se convierten en una constante búsqueda de lo que es, de la relación que tiene con su experiencia residual de la Historia. En *Les cerfs-volants*, Ludo, por medio de su defensa a la memoria sobre la Realidad, logra regresar a Lila al espacio en el que vive, logra vencer el olvido. “Les mois interminables que je passais sans voir Lila étaient entièrement dédiés à la mémoire et je crois que les absences de mon amie me rendirent à tout jamais incapable d'oubli”. (Gary 1980 79). Gengis Cohn, por su parte, en su constante y eternamente cambiante aprehensión de identidad(es) *hors l'humain* en *La danse de Gengis Cohn* y *La tête coupable* lleva la marca de la transformación a una relación concreta de la humanidad en un solo sujeto. Gary, en fin, en *Chien Blanc* y como sus personajes, experimenta una transformación hacia la que él mismo define como una locura sagrada:

Il y a des fous sacrés qui sont seuls capables de nous faire sentir ce qui est sacré et ce qui est imposture. Je fais appel à eux dans presque tous mes livres. C'est *Tulipe*, c'est Bebdern dans *Les Couleurs du jour*, Gengis Cohn dans *La danse de Gengis Cohn*, Mathieu dans *La Fête coupable* [*sic.*] c'est moi-même... Les vraies valeurs résistent, les fausses se défendent par la censure, la prison, les hôpitaux psychiatriques... (Gary 1974a 211)

No hay (probablemente) algo más a-humano que esta forma de locura sagrada que se niega a pertenecer a la Realidad. Empero, el proceso de transformación de Gary y sus personajes hacia la locura sagrada tiene su correlato negativo, en la mayoría de las novelas de Gary, en el personaje femenino. Lily va poco a poco transformándose en el símbolo de los crímenes de la humanidad entera en *La danse de Gengis Cohn*; Mina evoluciona hacia la sumisión a un poder que no entiende en *Les racines du ciel*; y Lila deviene en imagen de la feminidad —debilidad y un cierto cristianismo, en términos de Gary— en *Les cerfs-volants*. Ahora bien, en *Chien Blanc*, el personaje femenino es la propia Jean Seberg, ficcionalizada. Si bien hay algo como una especie de transformación en ella, que va del altruismo casi *naïf* de *vedette* de cine hacia la resignación —en tanto reconocimiento— de la existencia de una constante racial, a saber, el odio, la ficcionalización de Seberg la convierte en un personaje acartonado, burdo, casi caricaturesco, incapaz de distinguir entre el bien y el mal aunque los tenga, a ambos, frente a las narices; por el contrario, Gary, ficcionalizado, es un personaje plural, completo, que pasa por todas las etapas de una transformación positiva para convertirse en un “humanista” que ha sufrido en carne propia las contradicciones del Humanismo teórico, ideológico, para entenderlo finalmente en la práctica. En el binomio Seberg – Gary se encuentra cifrada la paradoja de la novela: mientras que Gary aprehende el humanismo a través de Batka, Seberg aprende el humanismo gracias a Gary, pues no podemos olvidar que en *Chien Blanc*, Seberg depende completamente de Gary. Lo que aprende Seberg, entonces, no es “lo humano” sino lo a-humano. En el momento en el que Gary se ausenta de California, hastiado del conflicto negro, Seberg es visitada por la *Students for Democratic Society*. Su altruismo burgués de *vedette* de cine se pone entonces a prueba. Uno de los estudiantes, que Seberg deja entrar en su casa porque confía en ellos, le confiesa:

Depuis des années, au Viêt-nam [*sic.*], nous brûlons la population au napalm. Des villages entiers. Les gens lisent ça dans les journaux en prenant leur petit déjeuner. Ça ne représente plus rien de concret pour eux. Mes camarades et moi, nous voulons les réveiller, toucher leurs sensibilités. Des millions de gens qui regardent avec indifférence les villages brûlés à la télévision pousseraient des hurlements épouvantables si on faisait la

même chose à un chien. Ils se révolteraient. Nous allons donc prendre quelques chiens, les allumer et les lâcher à travers la ville devant les caméras de télévision. Puisque pour les toutous les gens sont sensibles à l'horreur, mais que, lorsqu'il s'agit des êtres humains, ils font même pas attention, nous allons leur donner une image concrète de ce qui se passe au Viêt-nam [*sic.*]. Nous savons que vous êtes pour la paix, Miss Seberg, nous avons pensé que vous comprendrez l'importance de cette manifestation *humanitaire*... (Gary 1970 109)

Seberg, por supuesto, se niega a contribuir con esta manifestación “humanitaria”. Sin embargo, es preciso decir que no lo hace desde una consciencia de imposibilidad de cambio en la postura hacia la guerra en Vietnam o bien hacia la óptica racial alienada de los negros en Estados Unidos, a saber, desde una consciencia de la Realidad cambiante del conflicto negro. Lo hace para fines de la novela, para mostrar que, aun en su inocencia de *vedette* de cine, tiene cierta conciencia “humana”, pero que ésta no es suficiente porque Gary no la ha moldeado a su gusto, a su conveniencia. La transformación en Seberg es externa a ella, sencillamente porque “Jean Seberg, pour les femmes noires du mouvement, *c'est trop*... [...] C'est humain” (Gary 1970 202). La posibilidad de transformación en Seberg es más bien un descenso: va en el sentido de lo esencialmente inalcanzable (la *vedette* de cine) a lo simplemente humano (las negras del movimiento), donde ni siquiera le es posible estar en igualdad de condiciones. Las mujeres negras del movimiento “restent elles-mêmes vedettes de leur négritude” (Gary 1970 203), es decir, permanecen en el sitio al cual han ascendido, un estadio ético que Seberg ha abandonado. Es por ello, entonces, que la transformación de Seberg es completamente negativa, no deja espacio a la posibilidad de un humanismo otro, de una cierta complejidad. Coincidentemente, la transformación de Keys (quien se asemeja, al menos la primera vez que aparece a los ojos de Gary, a Malcolm X) —la cual ocurre, por cierto, *a través* de Batka— es negativa en todos los sentidos: implica un retroceso, un menos, una disminución; o bien, dicho de otro modo, la transformación de Batka —de Chien Blanc a Chien Noir—, en tanto que correlato de la constante transformación de Keys, es una especie de volverse hacia atrás del humanismo. La constante en Keys, el odio, se representa de manera terriblemente humana —desde la primera escena en que se encuentra con Gary— en su sonrisa. Es una sonrisa bestial, es bestial porque es a-humana.<sup>49</sup> Y bien,

---

<sup>49</sup> La pregunta es, entonces, ¿hasta qué punto Gary comprende la figura del negro que está utilizando para su novela y hasta qué grado la caricaturiza? Como afirma Mabanckou, “[s]i outre-Atlantique la présence des Noirs s'explique entre autres par le commerce triangulaire, en France métropolitaine il n'en a pas été ainsi. Nous avons traversé l'histoire d'abord comme des « sauvages » et des « indigènes », puis en tant que « tirailleurs » dans les guerres européennes, avant de comprendre ce que voulait dire le Blanc lorsqu'il

quizá dejar la posible curación de Batka en Keys sea el error principal que comete el personaje de Gary, sencillamente porque “[j]amais, dans l’histoire, l’intelligence n’est arrivée à résoudre des problèmes humains lorsque leur nature est celle de la Bêtise” (Gary 1970 37). Quizá la transformación de Keys sea producto de una negación de su condición de negro. Gary, aproximándose cada vez más hacia una crítica a-humanista de la sociedad, define a todos los negros como “hijos de puta” con una breve reflexión histórica que se desarrolla a partir del humor que lo caracteriza:

Rares sont les Noirs qui ne comptent pas une putain dans leur ascendance maternelle. Rares sont les enfants dont les aïeules n’ont pas été utilisées comme dépuceleuses de boutonneux blancs. Il n’est pas de Noir aujourd’hui qui hésite à dire tranquillement que sa mère était une putain. La putain, dans ce cas, a été la société blanche. Être « maquereau », dans ces conditions, c’est tout simplement se plier et s’adapter pour survivre, c’est accepter le *diktat* de la Toute-Puissance. Les Noirs et les Noires ont été obligés de passer par la prostitution, le sport ou le crime — quatre cinquièmes des crimes en Amérique sont commis par les Noirs — comme les Juifs ont été obligés de passer par l’usure. (Gary 1970 81)

La digresión es necesariamente complementaria a la novela, tal vez porque ésta, en tanto alejamiento de la Historia, requiere de determinados momentos de acercamiento a la Realidad para confrontarla. Este pasaje digresivo es, además, una aproximación al a-humanismo porque Gary habla aún de adaptación, de condiciones sociales. Y bien, si la sociedad *blanca* ha sido prostituida, su progenie bastarda no es otra que la ideología, las ideologías: “[l]es idéologies posent avec de plus en plus d’urgence la question de la nature de notre cerveau chaque fois qu’elles croient poser celle des sociétés... Je sais depuis longtemps que notre intelligence est au service d’une aberration congénitale qui s’ignore”. (Gary 1970 93). Gary reconoce, como una aberración congénita, que el humanismo es sólo posible *en* la ideología. Y Gary, personaje, se auto-someterá a la prueba de la ideología. *Chien Blanc* es no el último eslabón de una teoría de la novela llevada al límite sino apenas la puerta de entrada a la novela total.

---

prononçait le mot *Nègre*. Il nous fallait détourner ce mot, en faire une fierté — toujours comme les Africains-Américains —, et nous nous en sommes emparés pour lancer un des mouvements les plus marquants de la pensée noire, la *négritude*. La négritude s’est dressée face à un monde blanc qui s’arrogeait le droit d’imposer sa civilisation prétendument « éclairée » a des barbares empêtrés dans les ténèbres de l’obscurantisme. Il n’est pas exagéré d’affirmer que c’est le Blanc qui a inventé le Noir, et que, partant, le Noir a été contraint de définir le Blanc avec le vocabulaire de celui-ci, souvent de façon caricaturale puisque la seule image qu’il avait provenait d’une rencontre tumultueuse marquée par la ruse, l’invasion, la conquête, la captivité et la domination” (Mabanckou 44-45). Creo que el personaje de Keys no puede pasar por una simple consideración “ficcional”, porque, como Batka, se encuentra en un constante devenir.

### III. PARA UNA INTERIORIZACIÓN DE LA CATÁSTROFE: *LA VIE DEVANT SOI*

Si quisiera reducirse a una sola la temática de *La vie devant soi* sería necesario decir que se trata, antes que nada, de una novela sobre “le droit sacré des peuples à disposer d’eux-mêmes” (Gary 1975b 234), como lo afirma Momo al momento en el que el doctor Katz le recuerda que la eutanasia está prohibida en Francia y que no podría, entonces, llevar a cabo tal procedimiento para Madame Rosa.

Le docteur Katz m’a regardé comme si je lui avais fait peur. Il se taisait, la gueule ouverte. Des fois, j’en ai marre, tellement les gens ne veulent pas comprendre.  
—Le droit sacré des peuples ça existe, oui ou merde ?  
—Bien sûr que ça existe, dit le docteur Katz et il s’est même levé de la marche sur laquelle il était assis pour lui témoigner du respect.  
—Bien sûr que ça existe. C’est une grande et belle chose. Mais je ne vois pas le rapport.  
—Le rapport, c’est que si ça existe, Madame Rosa a le droit sacré des peuples à disposer d’elle-même, comme tout le monde. Et si elle veut se faire avorter, c’est son droit. Et c’est vous qui devriez le lui faire parce qu’il faut un médecin juif pour ça pour ne pas avoir l’antisémitisme. Vous ne devriez pas vous faire souffrir entre Juifs. C’est dégueulasse. (Gary 1975b 234-235)

La problemática —y, consiguientemente, la temática— de la novela se encuentran en cierto modo resumidas en este diálogo: la tensión entre aquello que comúnmente se comprende por “nación” y, por el contrario, de aquello que se *espera* de un determinado “pueblo”, en este caso el pueblo judío pero asimismo el pueblo árabe. Sin embargo, podría parecer que en *La vie devant soi* no toca esta problemática, es decir, esta tensión entre “nación” y “pueblo” sino de manera tangencial, a saber, como complemento de una problemática diferente (aunque no totalmente “otra”): aquella de Madame Rosa y su “vida” —y, con ella, la vida de Momo, enmarcada en la vida de Madame Rosa, como si ésta contuviera la otra en sí misma. Dicho de otro modo, parece que lo que está en juego en esta novela es una tensión entre el individuo y el pueblo al que pertenece. A decir de Régine Robin, esta problemática corresponde a la negación a ser encasillado en una sola identidad, en un solo gentilicio, un solo adjetivo que pueda decir la totalidad de las relaciones individuo – pueblo. Se trata, de hecho, de una problemática que no sólo está presente como leitmotiv de las novelas garyanas sino que lo afecta directamente en su persona de autor. “Gary n’accepte pas plus qu’on lui colle l’étiquette juive, qu’on la lui refuse lorsqu’il la choisit. Obsédé par son œuvre et par l’immense machination qu’il a montée avec l’affaire Ajar [...] on ne peut accepter qu’il ne soit pas lui, à la source des choix identitaires ambigus” (Robin 108). Esta refutación de la etiqueta de “judío” corresponde, entonces no sólo con la relación

que el individuo —Momo, en el caso de *La vie devant soi*, pero asimismo Gary (o Ajar)— mantiene con una designación genérica y comunitaria sino con una idea de permanencia, en el sentido en el que ésta, de acuerdo con Derrida, se opone a la restancia.<sup>50</sup> Es posible decir, entonces, que la búsqueda de Gary es aquélla de la posibilidad de la restancia como estadio —quizá será mejor decir, como devenir, como posibilidad incluso de la posibilidad en sí misma— de un constante cambio de verdad, provocando lo que Robin define como un “malentendu fondamental entre ceux pour lesquels l’identité est une donnée et Gary qui veut être juif à sa façon” (Robin 108). Algo similar sucede en *Europa* con el personaje de Malwina von Leyden. Del mismo modo que Cohn de *La danse de Gengis Cohn* y *La tête coupable*, Malwina es una especie de parásito (en el sentido derridiano del término) que, literalmente, salta de una identidad a otra. En un momento, empero, este salto cae, por efecto de la relación residual que mantiene con la Historia, en la “judeidad”. Aun cuando no se trata de una decisión, parece como si esta proclamación de Malwina la hiciera afirmarse en una forma particular, su propia forma, de concebir tanto “lo judío” como aquello que esta determinación comporta para el individuo.

Malwina Von Leyden s’était en effet délibérément proclamée juive peu après l’invasion de la Pologne par Hitler, bien qu’il y eût dans son coffret suffisamment de parchemins pour faire remonter ses ancêtres au troisième seigneur du même nom, tué à la bataille de Grünwald, en 1940. Les raisons qui l’avaient poussée à renier une lignée aussi aristocratique et à risquer l’étoile jaune étaient fort simples, pour qui connaissait son éternelle ennemie, « cette vieille grâce, la nécessité ». Ma eut la révélation de sa juiverie en 1940, alors que les casinos d’Europe éteignaient leurs feux et que la tristesse morne des petites mises régnait dans les cercles privés et les salons de jeu clandestins, où seuls quelques magnats du marché noir se manifestaient parfois avec un peu d’éclat” (Gary 1972 66).

---

<sup>50</sup> Es necesario, indispensable incluso, tomar con mucha reserva los “conceptos” derridianos, sobre todo en este caso. En su respuesta a Searle, Derrida propone la restancia de la siguiente forma: “[l]a restance ne revient pas au repos de la permanence et le « concept » de restance n’est pas, je le reconnais, de tout repos. Je mets « concept » entre guillemets car si le concept de « concept » dépend de la logique déconstruite par la graphique de la restance, la restance n’est pas, *stricto sensu*, un concept. Rester en ce sens, ce n’est pas se reposer (*to rest*) [...] Sans doute la « permanence » ou la « survie » du document (*scripta manent*), quand et dans la mesure (toujours relative) où elles ont lieu, impliquent-elles l’itérabilité ou la restance en général. Mais l’inverse n’est pas vrai. La permanence n’est pas l’effet nécessaire de la restance. J’irai plus loin : la structure de la restance, impliquant l’altération, rend possible toute permanence absolue. Il y a, à la limite, incompatibilité entre restance et permanence” (Derrida 1990 106). La permanencia, si bien es “incompatible” con la restancia, mantiene una estrecha relación con ésta. Sin embargo, la persistencia de la estructura, la cual, según Derrida, hace posible la permanencia, es asimismo la implicación de la alteración de la restancia. Es por ello que no creo que exista una escisión tal entre “permanencia” y “restancia” sino más bien un tránsito entre ambos “conceptos” derridianos, un devenir, para decirlo en términos deleuzianos. Opto, entonces, por la utilización de la palabra “restancia” en el caso de la problemática identitaria de Momo en *La vie devant soi* porque ésta, me parece, refleja mucho mejor esa transición, ese movimiento que Momo, narrador y protagonista, realiza a lo largo de la novela.

Imposible no relacionar todos los “parchemins” de Malwina con los documentos que guarda Madame Rosa, “qui prouvaient qu’elle était quelqu’un d’autre, comme tout le monde. Elle disait”, afirma Momo, “qu’avec ça, même les Israéliens auraient rien pu trouver contre elle” (Gary 1975b 29); y, un poco más adelante: “elle pouvait même prouver qu’elle n’a jamais été juive depuis plusieurs générations, si la police faisait des perquisitions pour la trouver” (Gary 1975b 35). Ambas elecciones, la de Malwina y la de Madame Rosa, implican una constatación del estatus del individuo a partir de un documento, legitimación por excelencia, que, sin embargo, miente. En ambos casos, por ello, se trata de un movimiento hacia la no-coincidencia, como lo he mostrado a lo largo de esta tesis, de una identidad con algo determinante para ésta. Novela total, una vez más, movimiento hacia “lo-inacabado”, lo que está de algún modo en medio de una transición, movimiento hacia un movimiento, devenir.<sup>51</sup>

Ahora bien, aun cuando no se trate —o bien, aun cuando no se trate “completamente”— de una novela sobre el judaísmo, es menester decir que el acento de *La vie devant soi* está siempre puesto sobre esta condición étnica que reagrupa a los individuos los unos junto a los otros. En suma, la temática de *La vie devant soi* es aquella de los pueblos en situación diasporal y la manera en la que establecen relaciones —lo mismo exteriores que interiores, es decir, lo mismo con un “afuera” del grupo étnico en cuestión, de la comunidad, que al

---

<sup>51</sup> ¿Hasta qué punto, empero, estos saltos de identidad forman parte del plan novelesco de Gary como una simple consideración estética? Sin duda alguna, hay una teleología en estas características de los personajes garyanos, una meta final: la novela total. Sin embargo, la novela total, al ser “lo-inacabado”, sólo podría alcanzarse en lo inacabado mismo, en lo que está constantemente re-haciéndose. Algo así como un plan “fijo”, en el sentido en el que lo plantean Deleuze y Parnet: “[c]e n’est plus un plan téléologique, un dessein, mais un plan géométrique, dessin abstrait, qui est comme la section de toutes les formes quelconques, quelles que soient leurs dimensions : Planomène ou Rhizosphère, hypersphère. C’est comme un plan fixe, mais « fixe » ne veut pas dire immobile, il indique l’état absolu du mouvement non moins que du repos, par rapport auquel toutes les variations de vitesse relative deviennent elles-mêmes perceptibles. Il appartient à ce plan d’immanence ou de consistance de comprendre des brouillards, des pestes, de vides, des sauts, des immobilisations, des suspens, des précipitations. Car l’échec fait partie du plan lui-même : il faut en effet toujours reprendre, reprendre au milieu, pour donner aux éléments des nouveaux rapports de vitesse ou de lenteur qui les font changer d’agencement, sauter d’un agencement a l’autre” (Deleuze/Parnet 1996 113). *Europa*, quizá la novela más evidentemente susceptible a leerse desde la filosofía deleuziana, presenta una sola escena, repetida —o, mejor dicho, retomada, reemprendida— en 63 capítulos: el encuentro de Jean Danthès con Erika —y, con ella, con Europa, con Malwina, con el Barón, figura repetida, iterada en la(s) novela(s) garyana(s)—, encuentro único y, sin embargo, múltiple, en el que los motivos son siempre cambiantes a pesar de ser los mismos; esquizofrenia, en suma... Así pues, aunque en este capítulo habré de utilizar varios ejemplos de *Europa*, creo, sin embargo, que esta novela ha menester de todo un trabajo de investigación para sí sola, por lo que no ahondaré en la explicación de los ejemplos utilizados sino cuando sea absolutamente necesario.

interior de ésta, relaciones que tienen, todas, como punto de partida, el individuo, y que consisten en, o, mejor dicho, conforman regresos identitarios y modificaciones hacia una posibilidad de restancia— con la “nación” en la que se encuentran sumergidos, en la que se establecen sin jamás llegar a la asimilación. Esta condición hace de la novela garyana publicada bajo el heterónimo de Ajar y ganadora del Goncourt *casi* una novela de la francofonía —de manera consecuente, pues, si los personajes en sí mismos se presentan en el marco de una constante movilización, de un movimiento ininterrumpido, la novela no podría sino aparecer como una extensión de éste. A este respecto, es decir, a la relación que los pueblos en situación de diáspora mantienen con la “nación” a la que llegan, donde se establecen, me interesa citar a François Paré, según quien

les mouvements migratoires découlent de facteurs largement économiques. Ces facteurs ne sont ni rationnels ni empiriques. Au niveau des individus, la décision de partir est plutôt de l'ordre des représentations, car personne ne peut prévoir ce que seront les conséquences du départ et les exigences du milieu jusque-là inconnu. Le migrant prend acte d'une absence, d'une privation, et c'est ce « manque à gagner » qui le sépare de sa société d'origine. C'est cela la rupture même de sa naissance à une culture donnée, qu'il accepte de mettre en marche en dépit des enjeux identitaires que l'expérience migrante lui imposera. (Paré 110)

*La vie devant soi* es, en este sentido, novela de la inmigración; no obstante, contrariamente al inmigrante quebequense presentado por Paré, en este caso será a partir de la consciencia de Momo que la búsqueda identitaria de los personajes de la novela sea puesta en evidencia. Es decir que el papel de Momo no es sólo el de re-agrupar en su torno (con Madame Rosa como centro, en sí mismo inabarcable) los diferentes grupos diaspóricos que recorren de lado a lado la novela sino, y sobre todo, la de encontrar un espacio en el que éstos puedan existir. Sin embargo, esta existencia (todavía no es posible hablar aquí de existencia) está condicionada por la relación que se mantiene con las autoridades de la nación en cuestión, por sus instituciones. En este sentido, *La vie devant soi* es —quizá solamente junto con *Les racines du ciel*, paradójicamente, pues, como es por todos sabido, ambas novelas fueron merecedoras del Goncourt— la novela más políticamente comprometida escrita por Gary. Este compromiso se extiende: comienza con los pueblos en situación diaspórica y se hace extensivo a los viejos, como si Gary tratara de trazar una constante en la Historia: un pueblo nace, crece —probablemente se reproduce—, y muere. En esas etapas, a diferencia de una nación, que es, por así decirlo, permanente, que no está en constante cambio —nada más determinante que un himno nacional, un escudo, una

bandera, una serie de monumentos históricos colectivos en torno a los cuales se erige la idea de nación—, el pueblo, en cambio, pasa por diferentes “edades”. Es posible decir, entonces, que los pueblos que habitan el paisaje de *La vie devant soi* son todos ellos, del mismo modo que Madame Rosa, viejos. Árabes, judíos, africanos: ninguno de ellos pertenece a la República Francesa, *nueva* en relación con las tradiciones que estos pueblos portan y comportan. De este modo presenta Momo la comunidad que se crea entre los vecinos en torno a Madame Rosa:

On s’est tous assis par terre autour de la Juive et on a goûté un moment de repos car en Afrique ils sont beaucoup plus nombreux qu’à Belleville et ils peuvent se relayer par équipes autour des mauvais esprits comme chez Renault. Monsieur Waloumba est allé chercher des eaux-fortes, et des œufs de poule et on a saucissonné autour de Madame Rosa qui avait un regard comme si elle l’avait perdu et qu’elle le cherchait partout. [...] Monsieur Waloumba, pendant qu’on se régalait, nous a expliqué que dans son pays il était beaucoup plus facile de respecter les vieux et de s’occuper d’eux pour les adoucir que dans une grande ville comme Paris où il y a des milliers de rues, d’étages, de trous et d’endroits où on les oublie et on ne peut pas utiliser l’armée pour les chercher partout où ils étaient car l’armée est pour s’occuper des jeunes. Si l’armée passait son temps à s’occuper des vieux, ce serait plus l’armée française. [...] Un vieux ou une vieille dans un grand pays comme la France, ça fait de la peine à voir et les gens ont déjà assez des soucis comme ça. Les vieux et les vieilles ne servent plus à rien et ne sont plus d’utilité publique, alors on les laisse vivre. En Afrique, ils sont agglomérés par tribus où les vieux sont très recherchés, à cause de tout ce qu’ils peuvent faire pour vous quand ils sont morts. (Gary 1975b 177-178)

La coherencia de la problemática identitaria al interior de la relación entre “pueblo” y “nación” se hace extensiva, de este modo, a una cosmovisión de los pueblos como tribus portadoras de un sentido, incluso de un sentido para la muerte. Pero eso no importa porque, en medio, justo en el punto donde se establece la relación entre “pueblo” y “nación”, se encuentra la armada francesa y su permanencia. Gary, en la *persona* de Ajar, y sin abandonar la relación residual que ha establecido con la Historia, escribe una novela desde el punto de vista árabe, judío, negro. No se trata, como era el caso de *Chien Blanc*, de una caricaturización paródica de la figura de estas comunidades sino de una presentación a-humana de las mismas, en el sentido en que el a-humanismo en Gary se presenta, como lo he tratado de mostrar, como un momento de coyuntura, de in-definición del Hombre en una sola esencia.

Sin embargo, no es sólo la temática de la novela la que se presenta bajo esta perspectiva. Como es posible verlo en el ejemplo antes citado, la asociación de elementos en la narración de Momo es, en un primer momento al menos, espontánea. Pasa de un

acontecimiento a otro sin importarle las co-relaciones que existan entre éstos. Comienza hablando de la reunión en torno a Madame Rosa, sigue con una breve mención, bastante ingenua, por cierto, de algo como las “costumbres” africanas, habla del respeto que estas comunidades tienen por los viejos y luego llega a la inutilidad del viejo en un país como Francia. No hay, al parecer, un gran desarrollo de ninguno de estos puntos, como si todos se unieran simplemente porque suceden en un flujo de acontecimientos que a Momo le viene a la memoria del modo en el que lo relata. Sin embargo, esta característica de la prosa de Gary (Ajar) es reflejo de la constante búsqueda de una verdad cambiante, del trabajo novelístico que se lleva a cabo con la materia informe de “lo-inacabado”. A este propósito, es menester realizar, aunque sea brevemente, un análisis de la adaptación cinematográfica realizada por Moshé Mizrahi, intitulada *Madame Rosa*. Mizrahi se olvida por completo del estilo de la novela.<sup>52</sup> A ojos de Mizrahi, la relación entre Madame Rosa y Momo es mucho más importante, tanto en el estilo en el que ésta se presenta cuanto en la relación, conflictiva, entre los pueblos y las naciones. El problema, en suma para Mizrahi, es sencillamente otro. Cuando Momo, en la escena que cité al inicio de este capítulo, dice que el doctor Katz “l’a regardé comme s’il lui avait fait peur” no hace sino construir eso que Deleuze define como un “visage réflexif”: “nous sommes devant un visage réflexif ou

---

<sup>52</sup> El discurso de Momo no es sencillo de adaptar. O bien se opta por una narración *en off* en la que todos los giros lingüísticos y, sobre todo, lógicos, se superpongan a la imagen, o bien, por el contrario, se *traduce* esta narración a una imagen determinada (y determinante) que se presenta en la pantalla. El incipit de la novela sirve de ejemplo. “La première chose que je peux vous dire c’est qu’on habitait au sixième à pied et que pour Madame Rosa, avec tous ces kilos qu’elle portait sur elle et seulement deux jambes, c’était une vraie source de vie quotidienne, avec tous les soucis et les peines. Elle nous le rappelait chaque fois qu’elle ne se plaignait pas d’autre part, car elle était également juive. Sa santé n’était pas bonne et je peux vous dire aussi dès le début que c’était une femme qui aurait mérité un ascenseur” (Gary 1975 9). ¿Cómo expresar, en una imagen, que Madame Rosa “était également juive”? Como todo buen inicio de novela, en este párrafo está contenida toda la problemática de *La vie devant soi*. ¿Puede una imagen, o bien, una serie de imágenes, conseguir tal efecto? Las problemáticas de la adaptación pueden, pues, plantearse en el estricto sentido de que el cine es un arte completamente diferente a la novela. Lo que llama la atención es que *Madame Rosa* sea tan evidentemente menor con respecto a la novela de Gary, siendo que la adaptación es sólo dos años posterior a la publicación de la novela. Si Mizrahi tuvo o no un contacto con Gary, es imposible decirlo. Lo cierto es que, habiéndose publicado la novela bajo el heterónimo de Ajar, no *debió* haberlo tenido. ¿Qué conseguía Gary con esta adaptación, entonces? ¿Por qué permitirla? Todas estas preguntas apuntan simplemente a una consideración estética de la obra garyana por parte del propio Romain Gary: su idea de novela total, su poética no se detiene en la simple presentación de una teoría de la novela, sino que crea, por todos los medios, las condiciones para que ésta sea comprendida. Llama la atención, entonces, que precisamente este fenómeno no haya atraído la atención de ningún crítico. Enfocados como están por “descubrir” las huellas de Ajar en Gary, por desenmascarar al mítomano que los engañó para conseguir el Goncourt dos veces, se olvidan de los detalles estéticos que no sólo se presentan en sus obras sino que evidentemente están en conflicto, en el caso de esta adaptación, con su propia poética. En fin, esto sólo apunta al olvido que Gary ha sufrido — ¿mercedamente, quizá? ¿Quién puede determinarlo?

réfléchissant tant que les traits restent groupés sous la domination d'une pensée fixe ou terrible, mais immuable et sans devenir, éternelle en quelque sorte" (Deleuze 1983 128-129). No obstante, la escena que presenta Mizrahi en su film no se construye con un plano abierto: vemos, en cambio, a Momo y al doctor Katz en el mismo plano, sosteniendo un diálogo quizá demasiado teatral. Como consecuencia, el diálogo en sí mismo, la defensa del derecho sagrado de los pueblos para disponer de ellos mismos, queda como una escena más. El enfoque, la atención de Mizrahi está en otra parte. Sí: el doctor Katz mira a Momo, guarda silencio durante unos segundos y luego la escena continúa. Empero, si la narración proponía, en sí misma, un plano abierto, ¿por qué no hacerlo? ¿Qué es lo que esta decisión de Mizrahi implica para la adaptación, siempre en relación con la novela y con la temática y el estilo en el que es presentada por Gary? Incluso si la adaptación no debe —tal vez, sencillamente, porque no puede— considerarse como una calca exacta de la novela, estos pequeños detalles de estilo —los cuales, además, se repiten a todo lo largo de la narración— que no logran pasar al lenguaje cinematográfico, aparentemente insignificantes, hacen de la adaptación de Mizrahi una adaptación “fidel” a la novela, en el sentido en el que “fidelidad” al texto es entendido por Linda Hutcheon.<sup>53</sup> Sin embargo, no debe entenderse este análisis solamente en términos de “pérdida”. Por el contrario, aun cuando la narración de Momo está más próxima a un monólogo interior que a una narración esencialmente descriptiva —monólogo que, en ocasiones, se interrumpe por escenas dialógicas en las que se “completa” la construcción espacio-temporal del relato y la función de las distintas voces presentadas por Momo como constituyentes de un mismo discurso, a saber, el suyo—, esto no quiere decir que la novela de Gary sea más o menos propensa a la “fidelidad” en la adaptación. En suma, la novela, en sí misma, presenta una especie de tendencia cinematográfica en su estilo, en su narración, una tendencia que, aunque resulta in-traducible, es decir, traducible sólo de manera parcial, no es respetada por Mizrahi. El ejemplo del plano abierto del doctor Katz en diálogo con Momo se torna en este sentido paradigmático y lleva a considerar de manera más puntual la temática de la novela (y, con

---

<sup>53</sup> Según lo dicho por Hutcheon en *A theory of adaptation*, “most of the talk about film adaptation [...] is in negative terms of loss. Sometimes what is meant is simple a reduction of scope: of length, of accretion of detail, of commentary [...] But at other times the change is perceived as less a question of quantity and more one of quality. [...] In this negative discourse of loss, performance media are said to be incapable of linguistic or narrative subtlety of representing the psychological or the spiritual. No film, it is said, can be as experimental as James Joyce's *Finnegans Wake*” (Hutcheon 37-38).

ello, también la del film): la decisión de Mizrahi de jerarquizar los aspectos lo mismo narrativos que estilísticos de la novela con el fin de alcanzar una adaptación “fidel” lo lleva a convertir la novela total de Gary en novela totalitaria, es decir, da una esencia al hombre al otorgarle una cierta teleología a los motivos presentados en la novela: el film de Mizrahi se convierte de este modo más en una obra melodramática que política.

Este acercamiento me permite llegar al análisis de la escena central de la novela — aquella en la que Youssef Kadir se presenta en la casa de Madame Rosa para demandarle ver a su hijo—, aunque, antes de ello, será necesario analizar otro ejemplo que resulta fundamental para concebir la modificación ética de la novela en la adaptación de Mizrahi. La escena comienza con Moïse, el otro niño que, junto con Momo, queda al cuidado de Madame Rosa después de su decadencia, llorando en la escalera:

La promenade en auto de Madame Rosa dans tous les coins où elle s’était défendue lui avait fait un effet miraculeux et tout son passé s’est ranimé dans sa tête. Elle était à poil au milieu de la pièce, en train de s’habiller pour aller au boulot, comme lorsqu’elle se défendait encore. Bon moi j’ai rien vu dans ma vie et j’ai pas tellement le droit de dire ce qui est effrayant et ce qui ne l’est pas plus qu’autre chose, mais je vous jure que Madame Rosa à poil, avec des bottes de cuir et des culottes noires en dentelles autour du cou, parce qu’elle s’était trompée de côté, et des niches comme ça dépasse l’imagination, qui étaient couchées sur le ventre, je vous jure que c’est quelque chose qu’on peut pas voir ailleurs, même si ça existe. Par-dessus le marché, Madame Rosa essayait de remuer le cul comme dans un sex-shop, mais comme chez elle, le cul dépassait les possibilités humaines... *siyyid!* Je crois que c’était la première fois que j’ai murmuré une prière, celle pour les *mahboûl*, mais elle a continué à se tortiller avec un petit sourire coquin et une chatte comme je ne le souhaite à personne.

Je comprenais bien que c’était chez elle l’effet du choc récapitulatif qu’elle avait reçu en voyant les endroits où elle avait été heureuse, mais des fois ça n’arrange rien de comprendre, au contraire. Elle était tellement maquillée qu’elle paraissait encore plus nue ailleurs et faisait avec ses lèvres des petits mouvements en cul de poule absolument dégueulasses. Moïse était dans un coin un train de hurler, mais moi j’ai seulement dit « Madame Rosa, Madame Rosa » et je me suis précipité dehors, j’ai dégringolé l’escalier et je me suis mis à courir. Ce n’était pas pour me sauver, ça n’existe pas, c’était seulement pour ne plus être là. (Gary 1975b 160-161)

Esta escena resulta fundamental para entender lo que Momo quiere decir con “el derecho sagrado de Madame Rosa para disponer de *ella misma*”. El cuerpo de Madame Rosa es la única prueba que tiene para demostrar lo que ha sido. A diferencia de los papeles, mediante los cuales le es posible incluso demostrar que no ha sido judía, su cuerpo es al mismo tiempo testigo y testimonio, pues porta lo que resta en ella de deseo.<sup>54</sup> Sin embargo, éste se

---

<sup>54</sup> Entiendo “deseo” en el sentido en el que es expuesto por Deleuze y Parnet (siguiendo, aunque indirectamente, las directrices trazadas por Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipe*): “le désir concerne vitesses

encuentra cortado, tachado de su presente y, paradójicamente, presente en su pasado, agenciado a éste aunque se manifieste en el presente, delante de los ojos de Momo. No es, por ello, gratuito que Madame Rosa tenga una especie de orgullo por su cuerpo: su cuerpo indica al mismo tiempo cuánto ha perdido de “belleza” con el paso de los años —en suma, cuán diferente es de ella misma, cuánta ha saltado su identidad hacia ese otro espacio que, ahora, delante de Momo, ocupa— y cuánto, en qué medida le es posible recordar y reemprender ese mismo pasado reactivando su cuerpo por medio de las acciones que antaño realizaba. En suma, hasta qué punto le es posible revenir a ella misma siendo completamente otra —o bien, hasta qué punto le es posible ser completamente otra siendo precisamente ella misma. Madame Rosa parece, entonces, condenada a la memoria, a su memoria que, empero, es ahora Momo quien re-construye. Sin embargo, esta memoria no es sino la huella de un movimiento, de una proyección —evidentemente “pasada”, es decir, una proyección “anterior” a lo que, en la escena, proyecta— que no alcanza a formar una totalidad sino es, una vez más, un momento de “lo-inacabado”. Madame Rosa se encuentra fragmentada porque su memoria es fragmentaria, está cortada, destruida. Y eso es precisamente su deseo, una línea longitudinal que está cortada en varias latitudes. En Madame Rosa, entonces, coexisten una latitud-judía, una latitud-puta, una latitud-madre, todas ellas descomponiendo constantemente algo como una esencia pretendidamente determinada de humanidad, todas ellas atravesando *su cuerpo*. No hay, por ello, algo como una degradación de Madame Rosa —pues, para haberla, sería menester que ella fuera, trascendentalmente, una sola esencia: en cierto punto, la escena que he citado muestra lo completamente opuesto: aun cuando la imagen que se obtiene a partir de la narración de Momo está construida patéticamente (Momo afirma que era un espectáculo “absolument dégueulasse”), ésta no es sino la Realidad que Momo ve en Madame Rosa —consecuencia de la “realidad”, forzosamente entrecomillada, que ella es capaz de re-producir con cada movimiento, con su cuerpo, basándose en su memoria. No hay humanismo, entonces, ni del

---

et lenteurs entre des particules (longitude), les affects, intensités et heccéités [degrés de puissance qui se composent, auxquels correspondent un pouvoir d'affecter et d'être affecté, des affectifs actifs ou passifs, des intensités] sous des degrés de puissance (latitude). [...] Savez-vous comment c'est simple, le désir ? Dormir est un désir. Se promener est un désir. Écouter de la musique, ou bien faire de la musique, ou bien écrire, sont des désirs. La vieillesse aussi est un désir. Même la mort. Le désir n'est jamais à interpréter, c'est lui qui expérimente. [...] [I]l n'y a de désir qu'agencé ou machiné. Vous ne pouvez pas saisir ou concevoir un désir hors d'un agencement déterminé, sur un plan qui ne préexiste pas, mais qui doit lui-même être construit” (Deleuze/Parnet 114-115).

lado de Momo (es decir, aquél de la narración) ni mucho menos del lado de Madame Rosa (a saber, del contenido o bien de lo que la narración comporta). No hay, tampoco, alteridad (positiva). Solamente una desnudez del cuerpo y de la mirada. Madame Rosa es un devenir máquina de sí misma —quizás en ello sí hay algo de patético, es decir, en la aceptación de su cuerpo como solamente máquina—, en el sentido en el que lo proponen Deleuze y Guattari:

Toute machine comporte [...] une sorte de code qui se trouve machiné, stocké en elle. Ce code est inséparable non seulement de son enregistrement et de sa transmission dans les différentes régions du corps, mais dans l'enregistrement de chacune des régions dans ses rapports avec les autres. Un organe peut être associé à plusieurs flux d'après des connexions différentes ; il peut hésiter entre plusieurs régimes, et même prendre sur soi le régime d'un autre organe (la bouche anorexique). Toutes sortes de questions fonctionnelles se posent : quel flux couper ? où couper ? comment et sur quel mode ? [...] Faut-il, ou ne faut-il pas s'étouffer avec ce qu'on mange, avaler l'air, chier avec sa bouche ? Partout les enregistrements, les informations, les transmissions forment un quadrillage de disjonctions, d'autre type que les connexions précédentes. Il revient à Lacan d'avoir découvert ce riche domaine d'un code de l'inconscient, enroulant la ou les chaînes signifiantes ; et d'avoir ainsi transformé l'analyse (le texte de base à cet égard est *La lettre volée*). Mais combien ce domaine est étrange en vertu de sa multiplicité, au point qu'on ne peut guère parler d'une chaîne ou même d'un code désirant. Les chaînes sont dites signifiantes parce qu'elles sont faites de signes, mais ces signes ne sont pas eux-mêmes signifiants. Le code ressemble moins à un langage qu'un jargon, formation ouverte et polyvoque. (Deleuze/Guattari 1972 46)

¿Cuál es, sin embargo, el “código” que se encuentra maquinado en el cuerpo de Madame Rosa? Si, como he tratado de exponer, la temática de la novela es el derecho de los pueblos para disponer de ellos mismos, ¿cómo re-inscribir éste, en tanto que búsqueda identitaria del pueblo que está en constante tensión con la “nación”, en el cuadro re-producido por Momo de Madame Rosa reviniendo a sí misma y, al mismo tiempo, alejándose cada vez más de quien realmente *es*? El método utilizado por Mizrahi en la adaptación no me parece, en todo caso, adecuado a lo que se propone en la novela. Para Mizrahi, la “dignidad” de Madame Rosa es tal que le basta con una imagen de ella al lado de la puerta: no está desnuda sino apenas cubierta con una bata casi transparente; mira a su lado como si fuera —peor aún, como si creyera, realmente, ser— la mujer más bella del barrio. Sin embargo, creo que lo que vemos en la adaptación —y por lo que es, insisto, necesario compararla con la novela— no es el personaje de Madame Rosa sino tan sólo Simone Signoret parada junto a la puerta, observando un punto indeterminado con aires de una dama de sociedad que

imita una prostituta y no que *es* una puta. Es por ello que no me parece que haya ironía en Gary sino humor. Como afirman Deleuze y Parnet:

[I]roniste, c'est celui qui discute sur les principes : il est à la recherche du premier principe, encore plus premier que celui qu'on croyait premier ; il trouve une cause encore plus première que les autres. [...] L'humour est juste le contraire : les principes comptent peu, on prend tout à la lettre, on vous attend aux conséquences (c'est pourquoi l'humour ne passe pas par les jeux de mots, par les calambours, qui sont du signifiant, qui sont comme un principe dans le principe). L'humour, c'est l'art des conséquences ou des effets : d'accord, d'accord sur tout, vous me donnez ceci ? Vous allez voir ce qui en sort. L'humour est traître, c'est la trahison. L'humour est atonal, absolument imperceptible, il fait filer quelque chose. Il est toujours au milieu, sur le chemin. Il ne monte ou ne remonte jamais, il est à la surface : les effets de surface, l'humour est un art des événements purs (Deleuze/Parnet 83)

No hay ironía en lo que Madame Rosa re-presenta para Momo. Sí, en cambio en lo que Mizrahi propone como la adaptación de esa escena. “J’ai fermé les yeux, j’ai caché mon visage contre mes genoux tellement j’avais honte, j’ai attendu un moment et puis j’ai fait venir un flic” (Gary 1975 161). En las palabras de Momo no hay una interpretación de lo que Madame Rosa está haciendo: él toma al pie de la letra la acción de Madame Rosa y por eso hace llamar al policía. Algo similar ocurre en *Gros-Câlin* cuando Cousin quiere hacer convivir su pitón con una mujer que hace el aseo en su casa.

Avant madame Niatte, j’avais une femme de ménage portugaise, à cause de l’augmentation du niveau de vie en Espagne. La première fois qu’elle devait venir, je suis resté à la maison pour ne pas lui faire peur et l’habituer à Gros-Câlin. Mais quand elle est montée, je ne trouvais Gros-Câlin nulle part. Il aime se couler dans toutes sortes d’endroits inattendus. Je fouillai partout : rien, pas trace. Je commençais déjà à m’affoler, avec angoisse et confusion, c’était la panique, j’étais sûr qu’il m’était arrivé quelque chose. Mais je fus vite rassuré. À côté de ma table de travail, il y a un grand panier pour mes lettres d’amour. Je les jette toujours là, après les avoir écrites. J’étais occupé à chercher sous le lit, lorsque j’entendis la Portugaise pousser un hurlement affreux. Je me précipite : mon python s’était dressé dans la corbeille à papier et oscillait aimablement en regardant la brave dame. [...] Quand elle a repris son état, elle a couru tout droit à la police et leur a dit que j’étais un sadique et un exhibitionniste. Je dus passer deux heures au poste. La Portugaise ne parlait presque pas le français, à cause de l’immigration sauvage, elle criait « monsieur sadista, monsieur exhibitionnista », et lorsque je dis aux policiers que tout ce que je lui avais montré c’était mon python et que je l’avais même fait venir exprès pour ça, pour qu’elle puisse s’habituer, ils se sont tordus de rire, je n’arrivais pas à placer un mot, c’était des hi ! hi ! hi ! et des ho ! ho ! ho !, à cause de l’esprit gaulois. (Gary 1974 36)

La situación de Cousin, como la de Momo y Madame Rosa, es simplemente catastrófica, en el sentido en el que viven en una sociedad en la que no hay tal cosa como un “tomar al pie de la letra” lo que sucede. Si Momo no hubiera tomado al pie de la letra la acción de

Madame Rosa, no habría habido necesidad para llamar a la policía, del mismo modo que en el caso de la portuguesa. Sin embargo, el humor en Gary funciona como un detonador de una crítica política: cuando, llegado el momento en el que no se puede determinar cuál es exactamente la situación que tenemos frente a nosotros, nos vemos en la necesidad de actuar, lo primero que hacemos es acudir al socorro de las autoridades. Esa, para Gary, es la verdadera catástrofe, en el sentido en el que el Littré define “catástrofe”: “renversement, grand malheur, fin déplorable”, pero también, por extensión, “le dernier et principal événement d’une tragédie, d’un drame”. En el primer sentido, Madame Rosa (como Cousin y Momo) llega a su fin deplorable cuando no puede saber para qué le servía su cuerpo y darle una consistencia útil, práctica —del mismo modo en que Cousin no entiende las risas de los oficiales de policía por el hecho de haberle mostrado su pitón a la portuguesa. No obstante, el humor no sólo tiene una función restrictiva a la escena en la que se presenta: marca, asimismo, en el caso de Madame Rosa pero también en el de Cousin, una tensión entre “nación” y “pueblo”, en el sentido en el que la “nación”, determinada de una vez y para siempre, no alcanza a entender los movimientos que se llevan a cabo en el “pueblo” (los movimientos, literalmente, de Madame Rosa, y la necesidad de Cousin por mostrarle su pitón a la portuguesa para que se acostumbre a éste). No hay “calembour” en ninguno de los dos casos porque los personajes no representan “otra cosa”, porque no aluden a una cierta referencialidad sino que entienden, al pie de la letra, sus acciones.

La escena en la que Madame Rosa regresa a su identidad (momentánea) de puta, es, además, de suma importancia para Momo: será después de este acontecimiento que él podrá comprender de qué manera Madame Rosa es la última huella de un pueblo fragmentado. Y esta fragmentación del judaísmo es, por decirlo de algún modo, la “marca” garyana de la novela. Como recuerda Robin, “résolument diasporique, Français de trop fraîche date pour l’être à la manière des *Israélites* de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle mais plus Français que nature, Gary est avant la lettre un militant de l’anti-*politically correctness*” (Robin 110). En el marco de esta actitud políticamente incorrecta, los conceptos de “nación” y “pueblo” tendrán que ser re-definidos, re-inscritos en la problemática social que sobrepasa la condición individual —es decir, la pretendida esencia del Hombre— de los personajes. Por ello es que son personajes a-humanos. *La vie devant soi* es, entonces, no solamente una novela política en el sentido en el que su temática lo es sino una suerte de manifiesto —o,

quizá, de manifestación, es decir, de acción— en favor del derecho sagrado de los pueblos para disponer de ellos mismos, el cual no es otro que el derecho (sagrado) del Hombre a no ser Hombre, determinado, con una esencia fija, acabado.<sup>55</sup> Es necesaria, entonces, una constante re-definición de la “esencia” del Hombre pero no como esencia sino como devenir, y éste no puede sino encontrarse, como lo he tratado de mostrar, en el residuo subjetivo de una experiencia de la Historia. Los conceptos de “nación” y “pueblo” serán, por ello, re-definidos a todo lo largo de *La vie devant soi*, re-inscritos en la tensión que se genera entre ambas concepciones de identidad y, quizá, re-ubicados en otro concepto, forzosamente entrecomillado también: “solidaridad”. La solidaridad de los vecinos —todos ellos comunidades diaspóricas en sí mismas— hacia Madame Rosa puede entenderse a través de lo que propone Albert Memmi, pues, para él, la solidaridad

soutient l'individu en renforçant le lien social, elle procure le sentiment euphorique de la communion ; elle est une mesure de protection contre l'hostilité, vrai ou imaginée, des étrangers au groupe ; elle apporte de l'aide aux plus démunis, elle rectifie des injustices. Mais elle devient elle-même injuste lorsqu'elle est inconditionnelle. Le déferlement émotionnel n'est pas propice à un examen raisonné des événements, il entretient les fantasmes collectifs, voile la vérité et conduit à des comportements sectaires. Il ne s'agit pas de savoir qui a raison et qui a tort, mais s'il porte le même ruban à son chapeau. La lutte légitime contre les injustices subies par des musulmans aboutit ainsi à des injustices envers les non-musulmans ; il en était ainsi également au Moyen Âge chrétien. Le

---

<sup>55</sup> Paradójicamente, este derecho es el mismo que estructura *Les racines du ciel*. En *La vie devant soi*, se trata de la defensa que Momo hace de Madame Rosa como resultado de la defensa del Hombre; en *Les racines du ciel*, son los elefantes: “[f]aire pour eux ce que nous faisons pour nous-mêmes. Au fond, vous voyez que j'ai un programme politique”, afirma Morel: “élever le niveau de vie du noir africain. Ça fait automatiquement partie de la protection de la nature... [...] Si on veut que les éléphants demeurent sur la terre, qu'on puisse les avoir toujours avec nous tant que notre monde durera, faut commencer par empêcher les gens de crever de faim...Ça va ensemble. C'est une question de dignité. Voilà, c'est assez clair, non ?” (Gary 1956b 350). Morel quiere conservar a los elefantes “siempre con él”, del mismo modo en que Momo quiere que Madame Rosa se quede “siempre a su lado”. Lo que Morel olvida es que, como afirma Mabanckou, “les colonisateurs avaient un « plan B » : ils avaient « formé » quelques hommes à leur image. Des hommes qui auraient la peau noire et un masque blanc. Des hommes qui « inconsciemment » les remplaceraient et seraient leurs yeux et leurs oreilles sur le continent noir. Certains de ces hommes avaient participé aux guerres mondiales pour défendre l'empire français. D'autres avaient été membres de l'Assemblée nationale française. Certains deviendraient des présidents de la République. D'autres, des ambassadeurs, des ministres, etc. Ils avaient des passeports français. Ils avaient des villas en Europe” (Mabanckou 169). Este hombre con la piel negra y la máscara blanca es, en *Les racines du ciel*, Waïtari. En el caso de *La vie devant soi*, ya no será un hombre-metonomía de una institución, sino la institución por sí misma: la salubridad francesa, que se niega a otorgarle a Madame Rosa el derecho de disponer de ella misma, es decir, de concretar su deseo de muerte. De cualquier modo, las dos novelas garyanas que reciben el Goncourt hablan exactamente del mismo problema. Al estudiar a Gary en diferentes libros y registros, resulta a veces imposible olvidar la frase con la que se despide del mundo en *Vie et mort d'Émile Ajar*: “je me suis bien amusé. Au revoir et merci” (Gary 1981 43). Parece, pues, que todos los libros de Gary funcionan en el sentido de crear una sola y única obra: novela total, inacabada por supuesto (de ahí la necesidad del suicidio) que se proyecta hacia un absoluto también inacabado, hacia una im-perfección.

témoignage en justice d'un musulman doit l'emporter sur celui d'un mécréant. (Memmi 120)

Si los diferentes grupos que habitan en el barrio de Madame Rosa son benévolos con ella, esto se debe a que ellos forman parte de la misma lucha contra la injusticia. Sin embargo, entre ellos siguen siendo diferentes, extranjeros los unos a los otros, distanciados. Es por ello que la muerte de Youssef Kadir es también catastrófica —esta vez en el segundo sentido establecido en el Littré, es decir, el evento principal de una tragedia o un drama— y toca profundamente a Momo no sólo como individuo sino como árabe. En la adaptación de Mizrahi, sin embargo, esta escena es apenas perceptible en su sentido político. La “confusión” de Madame Rosa entre Moïse y Mohammed se presenta en términos de astucia, de ironía por parte de Madame Rosa, la cual le sirve para conservar a Momo consigo, para mantenerlo “siempre a su lado”. Se trata, empero, de la escena más “completa” del film —al menos en términos de “teatralidad”, como en la escena de Momo con el doctor Katz. La cámara no se mueve sino al inicio —en el momento en el que Youssef Kadir entra en el departamento de Madame Rosa— y al final —después de la muerte de Kadir. Con este movimiento, Mizrahi abre la imagen —la cual presenta, de izquierda a derecha, a Madame Rosa, Moïse, Youssef Kadir y Momo (imagen que regresará en el momento en el que Madame Rosa dice: “Moïse, dis bonjour à ton papa” (Gary 1975b 194)— hasta encuadrar solamente a Kadir y Momo en una sola imagen: padre e hijo en el marco de un mismo devenir-imagen, el padre abatido y el hijo tranquilo detrás de él. No hay sino dos planos abiertos de Momo, ambos acertados: el primero, en el momento en el que Kadir cuenta cómo se arrepiente de haber asesinado a Aïcha; el segundo, antes de que Kadir afirme haber tenido un nombre “*bien connu de la police*” (Gary 1975b 191). El encuadre que realiza Mizrahi es, en esta ocasión, casi perfecto: mientras que Madame Rosa explica —empero, con ironía y no con humor— todo lo sucedido en la “confusión” entre Mohammed y Moïse, no la vemos sino a ella en escena. Cuando es el momento para Kadir de dar sus argumentos, es éste quien ocupa el primer plano y Momo quien se mantiene detrás: se convierte, Momo, en el objeto de la mirada de Madame Rosa (fuera de cámara) siendo, al mismo tiempo, quien la mira. La relación padre-hijo tiene otro devenir: aquélla de madre-hijo, en la que están circunscritos Momo y Madame Rosa. Kadir no se levanta sino al momento de decir: “je suis persécuté sans être juif [...] Il y a d'autres gens que les

Juifs qui ont le droit d'être persécutés aussi" (Gary 1975b 196) —crítica no a los “pueblos” sino a las “naciones” que han perseguido a unos y otros, judíos y árabes. No obstante, toda la explicación sobre la identidad, fundamental para el aspecto político de la novela, no aparece, en la adaptación de Mizrahi, sino matizada, debido a que Simone Signoret no sigue “al pie de la letra” el diálogo establecido por Gary:

—J'ai fait une erreur identique, dit Madame Rosa. L'identité, vous savez, ça peut se tromper également, ce n'est pas à l'épreuve. Un gosse de trois ans, ça n'a pas beaucoup d'identité, même quand il est circoncis. Je me suis trompé de circoncis, j'ai élevé votre petit Mohammed comme un bon petit Juif, vous pouvez être tranquille. Et quand on laisse son fils pendant onze ans sans le voir, il faut pas s'étonner qu'il devient juif...  
—Mais j'étais dans l'impossibilité clinique ! gémit Monsieur Kadir Youssef.  
—Bon, il était arabe, maintenant il est un peu juif, mais c'est toujours votre petit ! dit Madame Rosa avec un bon sourire de famille. (Gary 1975b 199)

Es en esta problemática identitaria que los conceptos de “nación” y “pueblo” encuentran su re-definición: no hay una identidad permanente, hay tan sólo restancia(s), iterabilidad, parásitos, en el sentido derridiano de estos términos, es decir, aquello que es idéntico y, al mismo tiempo, diferente. Hay, entonces, entre los conceptos de “nación” y “pueblo”, un pliegue, que es precisamente donde habita Momo y donde le es posible enunciar su propio devenir (un devenir-Madame-Rosa): hay desdoblamiento en el sentido deleuziano del término. No obstante, esta temática no será tocada por Gary solamente en *La vie devant soi*. En *Europa*, Gary trabaja todo el tiempo con la figura del doble. En cierto momento de esquizofrenia, Jean Danthès piensa en el otro que es sí mismo, en su doble, que no cesa de atormentarlo: “où qu'il fut réellement, il ne cessait d'explorer inlassablement dans sa tête toutes les éventualités, afin d'écarter les éléments de surprise toujours possibles et même probables, dont les plus inattendus et les plus dévastateurs pouvaient — il le savait et s'y préparait — venir de lui-même ou, plus exactement, de ce double dont il ne savait rien, qui lui échappait entièrement et était, sans aucun doute possible, son plus redoutable ennemi” (Gary 1972 115). Tal vez, entonces, el mayor enemigo de Momo sea precisamente su doble, su devenir-Madame-Rosa, re-insertado en la relación de dualidad entre “nación” y “pueblo”. *La vie devant soi* es, de este modo, una novela de la negatividad, de la negación de la esencia del Hombre: novela a-humana en la que lo humano es simplemente una interiorización de la catástrofe, del fin deplorable de un humanismo que, al menos para Gary, no es ya posible. *Europa* termina con esta misma negación. Erika, al final de la

novela, descubre a su doble en las fotos que le han sido tomadas durante sus momentos de esquizofrenia:

Erika put donc ramasser les photos et se regarder en elles dans toute sa vérité. Elle se tenait à quatre pattes, les jupes relevées, la bouche pleine, et les deux brutes qui s'acharnaient sur elle des deux côtés, l'une à l'Est et l'autre à l'Ouest, révélaient, d'une manière qui ne pourrait plus jamais être mise en doute, ce à quoi Erika se livrait avec tant de complaisance pendant ses « absences », au cours desquelles elle s'imaginait fréquenter le siècle des Lumières... (Gary 1972 488)

Este es el hombre, para Gary, esta doble *Puissance de la réalité* que lo determina, que lo detiene desde Occidente y Oriente, ese regreso “imaginario” al Siglo de las Luces. Una vez detenida esta imaginación, el hombre no es sino una in-determinación lamentable (¡tantos siglos de Humanismo tirados a la basura!) pero asimismo lamentablemente real. La oposición es siempre la novela, reflejo y construcción del hombre por el hombre. La oposición, por ello, no puede ser sino “lo-inacabado”.

## CONCLUSIÓN

### *TRAIT D'UNION: BREVES REFLEXIONES SOBRE MI "AVENTURA GARY"*

He decidido ser lo menos rígido posible en esta conclusión y apelar más hacia la sinceridad, hacia los motivos que, aunque han sido argumentados teóricamente en este trabajo, me llevaron a pensar la obra de Romain Gary como merecedora de un análisis tal como aquel que he llevado a cabo.

No he menester, por ello, de extenderme demasiado en las conclusiones de este trabajo, debido, simplemente, a que los argumentos que me interesaba exponer con respecto al concepto de "a-humanismo" —y la construcción en sí misma de este concepto— en la obra de Romain Gary han quedado demostrados en los análisis críticos que he realizado de tres novelas garyanas. Es necesario, en cambio, decir que el a-humanismo de Romain Gary no es sólo un movimiento constante hacia "lo-inacabado" como negación de una esencia única del Hombre sino, y sobre todo, un momento, devenir constante, de aproximación hacia la novela total. Por lo consiguiente, puedo decir que el a-humanismo de Romain Gary es lo mismo una estética que una ética, en el sentido en el que ambas están confundidas en el flujo que Gary segmenta con cortes en la Historia y la relación residual que establece con ella. La novela total garyana no podría ser de otro modo.

Sería, sin embargo, contrario a los propios presupuestos teórico-críticos de este trabajo "concluir", de manera determinante, una esencia a la novela garyana. Sin duda alguna habrá muchas lecturas que sean contrarias —en ocasiones contradictorias, incluso— a ésta que ahora presento como resultado de una investigación que he emprendido desde el inicio de mi carrera en Letras Francesas: uno de los primeros libros que leí, en primer semestre, fue precisamente una novela de Gary, *Les cerfs-volants*. En ese momento, impactado como estaba por el libro, me di a la tarea de buscar información sobre ese autor al que, hasta entonces, no había tenido acercamiento alguno. Encontré, entre otros documentos, las biografías escritas por Dominique Bona, Myriam Anissimov y Lesley Blanch, los estudios de Guy Amsellem y Jørn Boisen, los textos (más literarios que académicos) de Régine Robin y Nancy Huston. Pero esto no fue sino mucho después, cuando ya había emprendido mi propia "aventura Gary". Al principio lo primero que llamó mi atención fue el doble Goncourt, la "aventura Ajar" —que me remitía a tantos otros desdoblamientos literarios, de

tan diversas índoles, desde Pessoa y Macedonio Fernández hasta Piglia y Raharimanana— que eran, en ese momento, bastante atrayentes. Creo, pues, que fue la lectura misma de las novelas de Gary (entre las cuales es seguro que tendré que regresar a *Les racines du ciel*, *La danse de Gengis Cohn*, *Europa*, *Gros-Câlin* y *Pseudo*) la que dictó la búsqueda de algo “interesante” que decir sobre Gary. Lo que sucedió, en el camino, fue que encontré no sólo algo “interesante” sino algo trascendente para el terreno de la Literatura: su concepto de novela total, el cual podría aplicarse, sin duda, a muchas otras novelas de otras tantas tradiciones solamente después de una determinación teórico-filosófico-política del mismo —pienso, por el momento, en cuatro obras que, de alguna manera, resumen la tradición de la literatura románica del siglo XX: una obra en español, una en italiano, una en portugués y una en francés: *Paradiso*, de Lezama Lima; *Petrolio*, de Pasolini; *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; y *La vie mode d'emploi*, de Perec... La lista, sin embargo, lo sé, es inacabable, inabarcable: monumental.

Es decir que, hasta el momento, la conclusión es que no tengo una conclusión. Sí, pues, para este trabajo: Gary no puede encasillarse entre los autores que hablan del “humanismo” porque la suya es una tarea contraria aunque no contradictoria, la de mostrar al Hombre en la medida en la que es una suspensión y un movimiento al mismo tiempo, *trait d'union* entre la partícula de negación “a” y el “humanismo”, como lo mostré en el capítulo donde defino este concepto. Sin embargo, ¿hasta qué punto es ésta una verdadera conclusión? No lo sabré hasta no tener una respuesta en diálogo con otros investigadores que hayan tomado o que decidan tomar la obra garyana como punto de partida para analizar la Literatura. Y ese momento es siempre un postergar, un devenir. Quede, pues, en las manos del lector de este trabajo el decidir si mis argumentos sobre Gary son lo suficientemente fuertes como para ser debatidos o si esta, como muchas otras tesis, permanecerá en el olvido académico.

En este sentido, la presente se propone una tesis “abierta”, emulando la novela abierta, total, de Romain Gary. Sirva simplemente como invitación a su obra.

Tlalpan, México, 10 de octubre de 2013

## AGRADECIMIENTOS

Escribo ahora, como un pequeño reconocimiento a la labor que efectuaron, directa o indirectamente, para la realización/conclusión de este trabajo, los nombres de quienes tuvieron contacto con el mismo —en estricto orden alfabético, en el afán por no jerarquizar ni con respecto a la amistad, el cariño o los grados académicos: Mtro. Edward Bush, Lic. Gloria Calderón, Mtra. Caroline Caset, Agustín Flores Maya, Dra. Gabriela García Hubard, Mtra. María Elena Isibasi, Dra. Monique Landais Choimet, Dra. Rosalba Lendo, Mtro. Sergio Lomelí, Mtro. Fernando Aurelio López, Dra. Laura López Morales, Víctor Hugo Malfavón, Dra. Claudia Ruíz, Mtro. Eugenio Santangelo, Rocío Itzel Ugalde, Dr. Sergio Ugalde, Lilian Vianey, Mtra. Gabriela Villanueva, Lic. Mariano Villegas Osnaya. Gracias, asimismo, a Oscar Peterson, Stuart Murdoch y George Harrison (ellos sí, en ese estricto orden), sin cuya música, estoy seguro, no habría terminado este trabajo.

## BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DE ROMAIN GARY

- Éducation européenne* [1956a], Paris, Folio, 2011.  
*Les racines du ciel* [1956b], Paris, Folio, 2011.  
*La promesse de l'aube* [1960], Paris, Folio, 2010.  
*Pour Sganarelle* [1965], Paris, Folio, 2003.  
*La danse de Gengis Cohn* [1967] Paris, Folio, 2011.  
*La tête coupable* [1968], Paris, Folio, 2005.  
*Chien Blanc* [1970], Paris, Folio, 1986.  
*Europa* [1972], Paris, Folio, 2008.  
*La nuit sera calme* [1974a], Paris, Folio, 2008.  
*Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* [1975a], Paris, Folio, 2011.  
*Europa* [1978], translated by Barbara Bray and the author, New York, Doubleday & Company Inc, 1978.  
*Les cerfs-volants* [1980], Paris, Folio, 2007.  
*Vie et mort d'Émile Ajar* [1981], Paris, Gallimard, 2009.  
*L'affaire homme* [2005], textes rassemblés et présentés par Jean-François Hangouët et Paul Audi, Paris, Folio, 2005.

### OBRAS DE ROMAIN GARY PUBLICADAS BAJO EL HETERÓNIMO ÉMILE AJAR

- Gros-Câlin* [1974b], Paris, Folio, 1983.  
*La vie devant soi* [1975b], Paris, Folio, 2009.  
*Pseudo* [1976], Paris, Folio, 2010.

### LIBROS Y ARTÍCULOS COMPLETA O PARCIALMENTE SOBRE GARY/AJAR

- Amsellem, Guy, *Romain Gary. Les métamorphoses de l'identité* [2008], Paris, L'Harmattan, 2010.  
Anissimov, Myriam, « Blasphémer pour affronter la Shoah », *Le Magazine Littéraire*, Juin 2009 N°487, pp.46-47.  
Audi, Paul, « Espérer contre l'évidence, désespérer de son désespoir », *Le Magazine Littéraire*, Juin 2009, N°487, 48-49.  
-----, « Émile Ajar, la judéité devant soi », *Le Magazine Littéraire*, Juin 2009, N° 487, pp.50-52.  
Bélanger, David, « « Rien d'important ne meurt » : l'art pour remède à la réalité dans *Éducation européenne* de Romain Gary » [2010], *Chameaux*, Num. 3, Automne 2010, pp.128-138.  
Bertrand, Marc, « L'année littéraire 1965-66 », *The French Review*, Vol. 40 (Feb., 1967), pp.433-455.

- Boisen, Jørn, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*, Denmark, University Press of South Denmark, 1996.
- Boorsch, Jean, « Romain Gary », *Yale French Studies*, N°8, What's Novel in The Novel (1951), pp.51-55.
- Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary* [1995], Paris, Actes Sud, 2007.
- Robin, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi* [1997], Québec, XYZ Éditeur, 1997.

#### TEXTOS TEÓRICOS

- Agamben, Giorgio, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III* [1999], traducción de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2005.
- Althusser, Louis, « La querelle de l'humanisme », *Écrits philosophiques et politiques. Tome II* [1967], Paris, Poche, 2001.
- Avelar, Idelber, *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics, and Politics* [2004], New York, Palgrave Macmillan, 2004.
- Benjamin, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, traducción de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 2001.
- Beuchot, Mauricio, *Tratado de hermenéutica analógica* [1997], México, Facultad de Filosofía y Letras – UNAM, 1997.
- Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio* [1988], traducciones de Aurora Bernárdez y César Palma, Madrid, Siruela, 2010.
- Da Jandra, Leonardo [S. C. Chuco], *Totalidad, seudototalidad y parte. Lo real y sus formas de existencia* [1990], México, Joaquín Mortiz, 1990.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *L'Anti-Édipe. Capitalisme et Schizophrénie I* [1972], Paris, Minuit, 2008.
- , *Cinéma I. L'image-mouvement* [1983], Paris, Minuit, 2010, pp.298.
- , *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2006, pp.141.
- , Claire Parnet, *Dialogues* [1996], Paris, Champs, 1996.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie* [1967], Paris, Minuit, 2006.
- , *La dissémination* [1972], Paris, Seuil, 1993.
- , *Limited Inc* [1990], traduit de l'anglais par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1990.
- Dobrovsky, Serge, *Parcours critique* [1980] Paris, Galilée, 1980.
- Echeverría, Bolívar, *Definición de la cultura*, México, UNAM – Ítaca, 2001.
- Eco, Umberto, *Obra abierta* [1962], traducción de Roser Berdagué, México, Ariel, 1979.
- Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo* [1946], traducción de Rafael Gutiérrez Girardot, Madrid, Taurus, 1966.
- Hutcheon, Linda, *The politics of postmodernism* [1989], New York, Routledge, 1991.
- , *A theory of adaptation* [2006], New York, Routledge, 2006, pp.232.
- Husserl, Edmund, *Lógica formal y lógica trascendental* [1929], traducción de Luis Villoro, México, UNAM, 2009.
- Kristeva, Julia, *Étrangers à nous-mêmes* [1988], Paris, Folio, 2011.
- Lara, Maria Pia, *Narrating Evil: A Postmetaphysical Theory of Reflective Judgment* [2007], New York, Columbia University Press, 2007.
- Lejeune, Philippe, *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2* [2005], Paris, Seuil, 2005.

- Lyotard, Jean-François, Jean-Loup Thébaud, *Au juste* [1979a], Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2006.
- , *La condition postmoderne* [1979b], Paris, Minuit, 2009.
- , *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* [1988], traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Manantial, 2006.
- Mabanckou, Alain, *Le sanglot de l'homme noir*, Paris, Fayard, 2012.
- Memmi, Albert, *Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres* [2004], Paris, Gallimard, 2005.
- Moretti, Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine* [1994], Torino, Einaudi, 1994.
- Nussbaum, Martha C., *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature* [1990], New York, Oxford University Press, 1992.
- Paré, François, *Le fantasme d'Escanaba* [2007], Québec, Éditions Nota Bene, 2007.
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre* [1990], Paris, Points, 1996.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "El antihumanismo de Heidegger entre dos olvidos" [1992], *A tiempo y destiempo. Antología de ensayos*, México, FCE, 2003.
- Tolstoï, Léon, *Qu'est que l'art ?* [1898], traduit du russe par Teodor de Wyzewa, Paris, PUF/Quadrige, 2006.

#### TEXTOS LITERARIOS

- Fernández, Macedonio, *Museo de la Novela de la Eterna (Primera Novela Buena). Obras completas Volumen 6* [1967], Buenos Aires, Corregidor, 2005.
- Gary, Alexandre Diego, *S. ou l'espérance de vie* [2009], Paris, Folio, 2010.
- Leopardi, Giacomo, *Prosas satíricas y poéticas. Operette morali*, traducción de Jordi Teixidor, Barcelona, Fontamara, 1981.
- Pellegrino, Bruno, *L'idiote du village et autres nouvelles* [2011], Paris, Buchet – Chastel, 2011.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Denoël, 1988.
- Tolstói, Lev, *Hadjí Murat* [1837], traducción de Irene y Laura Andresco, Madrid, Cátedra, 2005.
- Vasconcelos, José, *Ulises criollo* [1935], México, UNAM, 2005.

#### FILMS

- Mizrahi, Moshé, réalisateur, *Madame Rosa*. Avec Simone Signoret, Michel Bat-Adam & Samy Ben Youb. France, Lira Films, 1977, 105 min.
- Kohly, Philippe, réalisateur, *Romain Gary. Le roman du double*, documentaire, France, Ethan Productions, 2010, 90 min.