



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Letras

Facultad de Filosofía y Letras

Instituto de Investigaciones Filológicas

La novela total contra el totalitarismo

**Examen del concepto de novela total en *Pour Sganarelle* de Romain Gary en el marco
de las transformaciones estético-políticas del siglo XX**

Tesis

que para optar por el grado de
Maestro en Letras (Letras Modernas en Lengua Francesa)

presenta

Alfredo Leal Rodríguez

Tutoras

Dra. Rosalba Lendo Fuentes – Facultad de Filosofía y Letras

Dra. Gabriela García Hubard – Facultad de Filosofía y Letras

Ciudad de México, México, mayo de 2016



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.

Para mi esposa, Vicky
y mi hijo, Lev:
mi familia

Porque tal vez sea posible imaginar primero una literatura y luego inferir la realidad que le corresponde, la realidad que esa literatura postula e imagina.

Ricardo Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*

Imaginar las condiciones de la literatura en el porvenir supone también por supuesto inferir la realidad que esa literatura postula.

Ricardo Piglia, “Una propuesta para el próximo milenio”

INTRODUCCIÓN

El primer comentario crítico que recibí sobre esta tesis vino de mi colega y amigo Thomas Barège, quien, en un largo correo electrónico fechado el 25 de febrero de 2014, comentaba algunas cosas bastante concretas sobre el anteproyecto que yo le enviase algunos días antes: la impertinencia de un ejemplo de Homero con el que trataba de mostrar el encuentro de epopeya y novela; la propuesta de usar como argumento de la mezcla de ensayo y novela *Le neveu de Rameau* y no *La religieuse*, si es que quería citar a Diderot; y el imperativo de sacar a Mallarmé de esa especie de genealogía que encontraba entre Valéry y Blanchot como “teóricos de la novela”. Luego, un par de correcciones ortográficas, hasta llegar a la que, insisto, fue la primera crítica a esta tesis: “Me parece que tu proyecto es enorme, sobre todo lo que tratas en la primera parte [...], existe un riesgo de enfrentarse a un asunto demasiado enorme [...]. En realidad suena como un proyecto de trabajo de investigación de un equipo de veinte personas para cinco años”.

Lo que Thomas me decía, sin haberlo leído, era exactamente lo que expresa Jørn Boisen en su libro sobre Gary, donde define la magnitud de *Pour Sganarelle* como “volcanique” (Boisen 34). Y ambos, Barège y Boisen, tienen razón: el trabajo exhaustivo que consiste en analizar todo el *Pour Sganarelle* es un trabajo análogo a la expedición arqueológica de una ciudad que ha sido devastada por un volcán, un trabajo en el que es muy posible perderse y perder de vista el objeto de estudio, por lo que no es mi intención analizar aquí el *Pour Sganarelle* de Romain Gary en su totalidad.

Surgió, sin embargo, la necesidad de pensar y presentar este trabajo no como el resultado de una investigación sino como la investigación en sí misma, la investigación mostrándose, la investigación en presente. En cierto modo, se trata de una tesis documental, en el sentido en el que recoge los momentos de la investigación e intenta apropiárselos para, quizá, llegar a realizar una modificación en la idea que prima hasta ahora del concepto garyano de novela total.¹ Para decirlo en palabras de los *new critics*: decidí, si bien ya

¹ Cabe mencionar que, en los estudios literarios latinoamericanos, el concepto de “novela total” no se le atribuye a Romain Gary sino a Mario Vargas Llosa. No es este el lugar para discutir dicho plagio, que bien

bastante adelantado en la redacción de algunos de los capítulos de esta tesis, que era indispensable concebirla como un proceso en presente, para no producir una “confusion between [the work] and its *results* (what it *is* and what it *does*), a special case of epistemological scepticism, though usually advanced as if it has far stronger claims than the overall of scepticism” (Wismatt/Beardsley 1949 345). Es decir, para no caer en la falacia afectiva con respecto a mi propio trabajo.

Así, esta investigación pretende mostrar lo que *es* y no lo que *hace*, en cuanto a que la forma que he elegido para presentarla es aquella de la escritura como la entiende Barthes, es decir, como “un acte de solidarité historique [...]. Comme liberté, l’écriture n’est donc qu’un moment. Mais ce moment est l’un des plus explicites de l’Histoire, puisque l’Histoire est avant tout un choix et les limites de ce choix” (Barthes 1957b 18-20). Pensar una tesis no como tesis sino como escritura es, ya, un posicionamiento ante el material que estamos presentando, un posicionamiento ético y estético, una elección, que pasa, a mi parecer, desde el más mínimo movimiento que hacemos hacia el texto (como los distintos ángulos teóricos que decidimos adoptar para abordarlo y el modo en el que estos mismos crean tensiones entre sí) hasta el movimiento afirmativo que hacemos desde el texto y junto con nuestra propia lectura, es decir, las categorías o conceptos que transformamos en el camino, en la dirección que toma nuestro trabajo.

La magnitud volcánica del *Sganarelle*, el trabajo casi antropológico que precisa para ser comprendido en *su* totalidad, ese trabajo que, como ha dicho Barège, es enorme, para veinte personas en cinco años, amerita, pues, pensarse fuera de la falacia afectiva, aunque también

puede resumirse del modo siguiente: Vargas Llosa publica en el diario *Expreso* el 12 de diciembre de 1965, año de la publicación de *Pour Sganarelle*, un artículo intitulado “Muerte y resurrección de la novela: un ensayo de Romain Gary”, en el que, a decir de Wilfredo H. Corral de la University of California, “Vargas Llosa comenzó a distinguir entre novela ‘total’ y novela ‘totalitaria’. [...] Someramente, y desde la nostalgia nada alarmista sobre el género que practica hoy, las novelas de Cervantes, Balzac y Tolstoi [*sic.*], representarían a la primera, y la pérdida del sujeto (en sentido teórico) en el mundo caóticamente reduccionista de novelistas como Kafka, Sartre y Robbe-Grillet [...] representaría a la totalitaria” (H. Corral, 242). El plagio es evidente, rayano en lo ridículo —o bien: la ceguera de los críticos lo hace tal. En la segunda nota del artículo antes citado, H. Corral coloca en torno al “concepto vargasllosiano de ‘novela total’” (246) a toda una cohorte de críticos literarios y escritores que culmina con el nombre de Carlos Fuentes. Ahora bien, realizar aquí un juicio sobre Vargas Llosa (quien siguió delimitando *su* concepto en libros posteriores a 1965, incluso posteriores a toda la obra de Gary y a su suicidio en 1980) plantea el riesgo de caer en una crítica moral sobre la propiedad intelectual. Por ello, simplemente, pregunto: ¿ninguno de esos críticos y escritores que le otorgan la autoría del concepto de novela total a Vargas Llosa pudo, acaso sencillamente por ocio, interesarse en leer al autor que estaba en el título del texto del propio Vargas Llosa publicado en 1965? Analizar a fondo este plagio, empero, sería darle una importancia que, estoy seguro, no merece. En suma, no creo que sea menester dedicarle a Vargas Llosa, en esta tesis, más que esta nota.

debe estarlo con respecto a la falacia intencional², por lo que, estoy seguro de ello, no podemos hablar de una tesis sino en pasado.

En cuanto a esta tesis, entonces, la primera parte fue, en efecto, la más complicada. *Pour Sganarelle* emerge en el contexto epistemológico que he llamado transformaciones estético-políticas del siglo XX que emerge; éstas, en primer lugar, se presentan en el ensayo, al mismo tiempo que lo contienen como lugar de discursividad; en segundo lugar, establecen, interiorizándola, una relación en/desde/para el ensayo con un contexto histórico-político determinado; en tercer lugar, producen textos/mundo que contienen eso que sería mejor no haber conocido o que decidimos no mirar; y, finalmente, adquieren, en cuanto que son producciones, cierta materialidad, por lo que son capaces de apelar al mundo sólo en el sentido en el que son constructos culturales. Si se quiere, estado de la cuestión; si se quiere, condición de posibilidad, en tanto que es un contexto inacabado; si se quiere, historia general de las formas ensayísticas de la primera parte del siglo XX francés en tanto que producción de “verdad” (Deleuze 2006 86) que apelan no a interpretar el arte sino a volver a poner en cuestión la pertinencia de la teoría, como lo hace la deconstrucción (Martínez de la Escalera 30). Estas cuatro posturas estético-políticas, este nombre de familia, como lo he denominado, (Proust/Valéry/Céline/Malraux), es el que abre el camino para que la propuesta de la novela total garyana y, de este modo, el nombre “Gary” adquiera sentido en relación con los cambios epistemológicos de la forma en la que nos acercamos al arte, en general, y a la novela en particular. No obstante, este nombre de familia habla, asimismo, de la materialización espectral de la cuestión política que está en juego en esta forma particular de arte que es el ensayo como género en el cual quizá se inscriba *Pour Sganarelle*, pues los marcos genéricos siempre se desbordan. En esta primera parte intento, en suma, hacer una mínima historia del ensayo en la primera mitad del siglo XX francés, comenzando con Proust y terminando con Malraux y su *Musée imaginaire*, el antecedente inmediatamente directo del *Pour Sganarelle* garyano.

² “The intentional fallacy is a romantic one [...] Goethe’s three questions for ‘constructive criticism’ are ‘What did the author set out to do? Was this plan reasonable and sensible, and how far did he succeed in carrying it out?’. If one leaves out the middle question, one has in effect the system of Croce—the cumulation and crowning of philosophic expression of romanticism. The beautiful is the successful intuition-expression, and the ugly is the unsuccessful; the intuition or private part of art is *the* aesthetic fact, and the medium or public part is not the subject of aesthetic at all” (Wismatt/Beardsley 1946 336).

En la segunda parte, realizo un examen del concepto de novela total a partir de dos ejes que lo fundamentan: Tolstói y Kafka, o bien, como lo dice Gary, lo total y lo totalitario. A lo largo de este examen del concepto de novela total en el *Pour Sganarelle* trato de demostrar cómo es que el concepto de novela total, atravesado en su destinación por el de novela totalitaria y en relación dialéctica con la totalidad lukácsiana en tanto que orden a posteriori del mundo representado, le permite a Gary colocar a la novela —y con ello, colocarse él mismo, es decir, posicionarse ante el mundo— en ese abismo que se abre entre la vanguardia liberal y el realismo socialista, entre el “réalisme” o “realismo de ojos cerrados” (Gary 1965 44-45) y la estética posmoderna que éste pregona, para, desde ahí, proponer la figura del pícaro como una especie de tercer término dialéctico de aproximación del texto al mundo, o a lo que Peter Bürger llama “the praxis of life” en relación con la autonomía del arte que nace con el esteticismo de finales del siglo XIX.³ La novela total, en este sentido, deja de ser una norma formal o temática que estaría detenida por limitaciones ideológico-políticas (e, incluso, más específicamente, editorialitaristas⁴) sino como una producción específicamente literaria que no apela ni a la totalidad moderna ni la ausencia de la totalidad posmoderna sino que pretende establecer, por encima o, mejor dicho, a través de todo el pesimismo —disfrazado de optimismo— garyano, a una especie de reconciliación entre ambas; en suma, una aproximación religiosa.⁵

Finalmente, en la tercera parte he intentado leer el concepto garyano de novela total al interior de la dialéctica de la novela y la historiografía y el problema de la autoría entendida como autoridad, para lo cual propongo dos categorías: la re-versión historiográfica y el distanciamiento autoral. En estas categorías, la novela total ejerce una fuerza en dos

³ “Autonomy here defines the functional mode of the social subsystem ‘art’: its (relative independence in the face of demands that it be socially useful. But it must be remembered that the detachment of art from the praxis of life and the accompanying crystallization of a special sphere of experience [...] is not a straight-line development [...] and that it cannot be interpreted unidialectically [...]. Rather, the autonomy status of art within bourgeois society is by no means undisputed but is the precarious product of overall social development” (Bürger 24).

⁴ El editorialitarismo podría definirse, parafraseando a Mandell citado por Jameson (1984), como *la forma pura del capitalismo editorial, del libro como mercancía*.

⁵ No es gratuito que Gary mencione en casi todos sus textos a Cristo; no a la Institución Cristiana en cualquiera de sus formas —lo que Kierkegaard llama “la cristiandad”, es decir, “el modo de hablar acerca del cristianismo de que hacen gala los *creyentes sacerdotes*, intentando ‘defenderlo’ o transponiéndolo en ‘argumentos’ cuando no hacen otras chapuzas como la de apresarlo en ‘conceptos’” (Kierkegaard 135), y contra lo que también Tolstói escribió y luchó— sino a Cristo como figura de la reconciliación entre lo moderno y lo posmoderno, figura que, en la novela total, resume la incapacidad del hombre para cumplir con el ideal lukácsiano de la novela, a saber, la travesía del hombre problemático en busca de valores auténticos, y se propone como la autenticidad falsificada que nos permite hacer comunidad de otro modo.

sentidos: primero, en tanto que obra, es decir, como producto de la imaginación o materia que, al haber pasado por la resistencia de la creación, se modifica; en segundo lugar, se trata de la obra como realidad actante en una categoría mayor, a saber, aquélla de Realidad —en suma, la tesis que propongo es la siguiente: *la novela total actúa en Realidad*— forzosamente metafísica⁶, sí, pero modificada en un sentido socio-histórico, en este caso, en el enfrentamiento que realiza con un problema político concreto: el totalitarismo. Éste, como lo intento mostrar en el último capítulo de esta tesis, se amplía en Gary con respecto a lo propuesto por Arendt e incluye, además del estalinismo y el nazismo, el macarthismo.

Lo que verdaderamente me interesa presentar en esta introducción, para lo que he dejado las últimas páginas de la misma, es el problema de trabajar con un texto como *Pour Sganarelle*, pues, del mismo modo que, quiero suponer, para quienes trabajan la *Divina Comedia*, el *Quijote* o *Guerra y Paz*, los múltiples temas de *Pour Sganarelle* son imposibles de cernir en su totalidad al espacio limitado de un número de cuartillas determinado de antemano. En pocas palabras, y sirva esto de advertencia a los que intenten encontrar en este trabajo una lectura total del *Pour Sganarelle* de Romain Gary, esta tesis es solamente, como lo dice el subtítulo, un examen del concepto de novela total en *Pour Sganarelle* de Romain Gary en el marco de las transformaciones estético-políticas del siglo XX.

Quedan, pues, muchas cosas por decir de *Pour Sganarelle*, y el hecho de que los cien años del nacimiento de Gary (1904-2014) nos hayan otorgado la posibilidad de leer, a algunos de nosotros por primera vez, *Le vin de morts*, su primera novela, donde hay una evidente influencia céliniana, o la reedición de *L'orage*, ese, considerando la extensión en general de la obra garyana, brevísimo compendio de *nouvelles* y textos inconclusos, donde se abre un diálogo con James Jones y con toda una tradición literaria norteamericana casi borrada del medio académico (aquélla, a saber, del realismo de entre y posguerras), nos hace pensar que habrá, en algunos años, análisis sobre la obra de Romain Gary que abandonen poco a poco el enfoque siempre biográfico que se le ha dado y comiencen a discurrir por caminos poco transitados incluso para el panorama de la (aún) Literatura Francesa del siglo XX. Aunque esto, lo sé, dicho desde un suburbio del mundo, como lo llama Piglia, es como contar, ahora, un sueño.

Concluyo, entonces: esta tesis plantea el examen de un concepto, uno solamente, el de novela total en Romain Gary, del que se desprendió, casi sin que pudiera darme cuenta de ello, ese que podría considerarse (en todo caso, yo no soy quién para afirmarlo) como la aportación principal que realizo en este texto: el concepto de *materialidad espectral*, que recorre este libro de lado a lado, en todas direcciones, y que, en cierto modo, lo rebasa, lo desborda. Y aclaro, desde este momento: este concepto no se delimita desde la primera vez que aparece, pues no es un concepto operativo que aplique a diestra y siniestra, sino que se construye a manera que la tesis avanza, como correlato del análisis del concepto de novela total en *Pour Sganarelle*.

PRIMERA PARTE

LAS TRANSFORMACIONES ESTÉTICO-POLÍTICAS DEL SIGLO XX

I. ¿Es Pour Sganarelle un ensayo?

La novela total garyana, intitolada, no sin ironía, *Frère Océan*, se divide en tres volúmenes: *Pour Sganarelle. Recherche d'un roman et d'un personnage* (1965); *La danse de Gengis Cohn* (1967); y, finalmente, *La tête coupable* (1968). El primero ha sido etiquetado como el único “ensayo” publicado por Gary —a pesar de los textos de carácter ensayístico compilados en *Un soir avec Kennedy* y *L'affaire homme*.⁶ Ahora bien, esta etiqueta de “ensayo” no sólo es usada por los editores, para quienes dicha denominación responde, sin duda, mucho más a una preocupación de consumo que a una preocupación por el carácter inestable de los géneros literarios: Nancy Huston, una de las principales estudiosas y divulgadoras de la obra de Gary, también se sirve de ella, si bien en otro sentido, para referirse al *Sganarelle* garyano. En su *Tombeau de Romain Gary*, a manera de anexo, Huston incluye una lista completa de los libros de Gary. “En capitales, pour ceux qui n'ont pas le temps de tout lire, mes préférés”, afirma Huston; al fin, al llegar al momento de incluir el *Pour Sganarelle* garyano, escribe: “1965 – *Pour Sganarelle : Recherche d'un roman et d'un personnage* (essai)” (Huston 1995 107).

Dos detalles me llaman la atención de esta brevisima mención al texto garyano. En primer lugar, es menester decir que en el título de la edición de *Pour Sganarelle* (que permanece intacta desde su primera publicación, no obstante las constantes reimpressiones) no hay dos puntos entre título y subtítulo, lo cual indica que, para Huston, más que una explicación del título “poético” del “ensayo” —como suele hacerse en los tratados, donde se explica, precisamente, aquello *de lo que trata* el texto— lo que éste *hace*, lo que éste *significa* es, en efecto, la búsqueda de una novela y un personaje. La separación entre título y subtítulo, indispensable para entender los dos grandes ejes de la reflexión garyana en

⁶ Según Hervé Le Tellier, *L'affaire homme* era el título que Gary quería darle originalmente a *Les racines du ciel*: “Le premier titre que proposa Gary [pour *Les Racines du ciel*] était *L'affaire homme*. Mais Gaston Gallimard trouvait le titre « détestable », et l'autre suggestion *Amis de l'homme* « banale ». C'est « sans hésitation » qu'il recommandait *Les racines du ciel*, que Gary accepta à regret” (Le Tellier 226).

torno a la novela —a saber, la crítica a la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo desde su título-dedicatoria al sirviente por excelencia (*Pour Sganarelle*) y la constitución, cuyo primer momento es dicha crítica, de un proyecto novelesco (*Recherche d'un roman et d'un personnage*)—, se suprime en la escritura de Huston, donde título y subtítulo son una misma cosa, reduciendo el “ensayo” de Romain Gary precisamente a eso: solamente la búsqueda, ensayística, de una novela y un personaje. Así, en segundo lugar, el hecho de que Huston no coloque el *Pour Sganarelle* garyano en mayúsculas, de manera tal que la importancia de éste se niegue para quienes “no tienen tiempo de leer todos los libros de Romain Gary”, como lo ha dicho la propia Huston, se convierte en un hecho que evidencia la generalidad de las lecturas del “ensayo” garyano y su ausencia entre las teorías de la novela.⁷ En esta decisión, en esta marca, hay más que una simple “preferencia”: hay una suerte de necesidad de no hacer partícipes a los profanos, a los no-iniciados en la obra garyana, del banquete teórico-conceptual que sustenta no sólo el *Frère Océan*, explícitamente llamado por Gary “novela total” sino, más aún, el proyecto novelístico de Romain Gary, que culmina con su suicidio en 1980.

En la anterior frase hay una confusión intencional entre vida y obra, pues, en el caso de Gary, se trata de una confusión de nombres propios y nombres sustantivos en cuanto el uno deviene el homónimo del otro sin equiparar su valor (Derrida 1985 215-216). Dicho de otro modo, vida y obra, en Gary, no están escindidas, pero, como lo he dicho anteriormente, no se trata de que la una explique la otra (Leal Rodríguez 11-12), pues en ese sentido se perdería el valor específico de la una y/o la otra. Pues bien, no sólo editores y críticos le colocan a *Pour Sganarelle* la etiqueta de “ensayo”: en su testamento, *Vie et mort d'émile Ajar*, Gary afirma que Émile Ajar implicó para él

une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même. [...] Et ce rêve de roman total, personnage et auteur, dont j'ai longuement parlé dans mon essai [Las cursivas son mías] Pour Sganarelle, était enfin à ma portée. Comme je publiais simultanément d'autres romans sous le nom de Romain Gary, le dédoublement était parfait. Je faisais mentir le titre de mon Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus

⁷ La ausencia de la teoría de la novela de Romain Gary sigue presente en los estudios literarios. En la antología *Le roman*, editado por Nathalie Piégay-Gros, no hay una sola mención a *Pour Sganarelle*, incluso cuando la propia Piégay-Gros afirma que “écrire ou lire un roman, c'est faire l'expérience d'une maîtrise. Maîtrise que le romancier exerce sur le monde qu'il dépeint [...] et sur son lecteur” (Piégay-Gros 2005 27). Los términos, veremos, son casi los mismos en los que habla Gary (Cfr. *Infra*), pero *Pour Sganarelle* no aparece entre los textos recopilados.

valable. Je triomphais de ma vieille horreur des limites et du « une fois pour toutes ». (Gary 1981 30)

En suma, la novela “Émile Ajar” le permite al “autor” Romain Gary aproximarse un poco más a aquello que proyectaba ya desde 1967 al responder el “Questionnaire de Marcel Proust”: “*Ce que je voudrais être ?* [...] Romain Gary, mais c’est impossible” (Gary 2014a 261). Gary sabe que es imposible ser él mismo mientras no consiga hacer su novela total. No exactamente aquella que se intitula *Frère Océan*, es decir, aquella que, en una relación lógico causal, es aparentemente ulterior a la serie de “instrucciones” expuestas en *Pour Sganarelle*, sino la novela total que lo incluye a él mismo en esta imposibilidad material de ser, en efecto, Romain Gary.

Tenemos, entonces, funcionando dialécticamente, tres sentidos de la palabra “ensayo”: 1) aquél que podríamos llamar el *sentido editorial*, es decir, etiquetar un texto como ensayo merced a las diferencias que comporta con respecto a otros géneros (definidos, petrificados) para fines de su consumo; 2) el que utiliza Huston, que podríamos llamar el *sentido crítico*, que no se refiere a una forma de hacer literatura sino a una forma de leer interpretativamente esa literatura; y, finalmente, 3) el *sentido material*, activado por el propio Gary en *Vie et mort d’Émile Ajar*. Este tercer sentido, más que una etiqueta de la que pueden hacer uso ora las editoriales (entendiendo “ensayo” como género), ora los críticos e, incluso, el propio autor (entendiendo “ensayo” como programa de lectura e interpretación), es una práctica material, una serie prueba/error que ha de materializarse en la(s) novela(s) garyanas y en la que Gary habrá de exponer(se a) su concepto de “novela total”. Empero, no se trata de una materialidad solamente física sino de lo que, a lo largo de este libro, definiré como materialidad espectral. En *Pseudo* encontramos este diálogo entre Gary —“escondido” tras el espectro de Tonton Macoute o bien siendo el espectro que sostiene/proyecta a este personaje— y el propio Ajar:

—[...] Je te fais confiance.

Il me regardait fixement de ses yeux aux reflets de moi-même. Le jansénisme du néant promettait la pureté rédemptrice de l’œuvre d’art.

—Parce que rien n’existe, rien ne compte... sauf la littérature ?

Ce n’était pas vrai, car il aimait aussi les cigares.

—Tu sais, après, quelque part, toujours, si c’est une œuvre de talent, la littérature rejoint la vie et la féconde... J’ai expliqué tout ça...

Il sourit.

—...Dans un livre. (Gary 1976 168)

El libro en cuestión es, por supuesto, *Pour Sganarelle*. De este modo, el concepto de “novela total” en Romain Gary se opone, en la propia teoría de Gary, a la “novela totalitaria”, en la que hay “soumission au lieu de maîtresse” (Gary 1965 25). No hay sumisión en el proyecto de Gary precisamente porque, si la hubiera, el mundo exterior seguiría siendo eso, algo exterior. Al contrario, en el concepto de “novela total” garyano hay una incorporación del mundo bajo su forma de “realidad” en el texto y, dialécticamente, del texto en el mundo. Fecundidad de la literatura en la vida y viceversa. Y, todo eso, explicado en un libro...

Sin duda, pues, lo más sencillo sería apelar inmediatamente al examen de las características que conforman la “novela total”, más aún, a aquéllas que la constituyen en tanto que concepto *textualmente* explicado, explicitado. Sin embargo, hacer a un lado la instancia estrictamente mediática en la que el concepto de “novela total” (en oposición al de “novela totalitaria”) es expuesto, obviar esta instancia textual —este libro—, sería tanto como considerar que el concepto de “novela total” es un acontecimiento primero, original, originario. Es decir, implicaría leer la historia de la novela solamente a partir de este concepto, como si nada más, *materialmente*, hubiera sucedido en torno a éste. Dicho de otro modo, es indispensable, antes de examinar el concepto de “novela total”, definir el marco en el que éste aparece: las “transformaciones estético-políticas del siglo XX”. Ahora bien, ¿cómo se inserta el concepto de “novela total” en este marco, cómo se inscribe?

Para definir este marco es necesario, entonces, apelar al tercer sentido de la palabra “ensayo” que hemos visto aplicado a *Pour Sganarelle*, el que usa el propio Gary, es decir, el sentido de una práctica material y espectral, una práctica que incorpora la instancia textual tanto como la instancia material, el cuerpo del “autor” tanto como el libro-cuerpo donde ese tejido, ese texto, se “materializa”, sin dejar, empero, de constituirse en referente a algo que le sigue siendo exterior. Ahora bien, si, como afirma Derrida, todo texto participa, sin pertenecer, de uno o varios géneros (Derrida 1986 264), esta especie de operatividad específica del ensayo garyano se refiere y se fundamenta en una forma específica de escritura ensayística que emerge en Francia a finales del siglo XIX y principios del XX y que puede entenderse como “ensayo”, en el sentido en el que hemos visto que esta palabra funciona en Gary, es decir, más como una práctica que como un género, de Proust/Valéry/Céline/Malraux. Este *nom de famille* constituye el marco en el

que será posible que Gary enuncie su concepto de novela total pues en su producción textual se encuentran las condiciones de emergencia para un “ensayo” como el de Gary, para *Pour Sganarelle* (material), para la novela total (espectro).

II. Del concepto de “écart” en Proust a la crisis del espíritu en Valéry

Para determinar el lugar que ocupa el ensayo en las transformaciones estético-políticas del siglo XX francés —si no es que, como creo, el ensayo, en el sentido en el que lo propone Gary, es *el lugar* en el que éstas ocurren⁸— es necesario definir y entender su acción, aunque sea momentáneamente, *en* un espacio, *desde* un espacio y *para* (la creación de) un espacio, por lo que en este apartado usaré estas tres preposiciones en conjunto: en/desde/para. De ahí que sea menester plantear, para acercarnos al concepto de novela total tal como lo expone Gary en *Pour Sganarelle*, una hipótesis: si las relaciones intersemióticas produjeron lo que podemos llamar “el imperio del signo” en el ámbito sociocultural de la Europa del siglo XX —imperio que, como tantas otras formas epistémicas, se reproduce en el mundo colonizado—, dicho acontecimiento ha sido posible a partir del encuentro que se da al interior del ensayo no en tanto género sino como cuerpo no determinado, como ejercicio dialéctico entre el estilo, por una parte, y la negación del canon, por la otra, ejercicio en el que se dan las posibilidades de un “écart”, como lo llama Proust, que es al mismo tiempo distancia (espacial) e intervalo (temporal):

Dans tous les arts il semble que le talent soit un rapprochement de l'artiste vers l'objet à exprimer. Tant que l'écart subsiste, la tâche n'est pas achevée. Ce violoniste joue très bien sa phrase de violon, mais vous voyez ses effets, vous y applaudissez, c'est un virtuose. Quand tout cela aura fini par disparaître, que la phrase de violon, de chant, ne feront plus qu'un avec l'artiste entièrement fondu en elle, *le miracle sera produit*. (Proust 1999 336 Las cursivas son mías)

Del pasaje anterior de “Pour un ami (Remarques sur le style)”, publicado en 1920 en *La Revue de Paris*, me interesa rescatar dos decisiones lingüísticas de Proust. La primera es el

⁸ Entiendo “ensayo” como práctica escritural de vida, práctica que puede ampliarse, por supuesto, a otras manifestaciones artístico-textuales, desde la novela hasta el cine, como es el caso del propio Gary. Es decir que las características que definiré a lo largo de este capítulo como características operativas del ensayo se amplían por medio de la “referencia intermedial”, como es definida por Rajewsky, en la que “[t]he given product [...] constitutes itself partly or wholly *in relation* to the work, system, or subsystem to which it refers. [...] [I]ntermediality designates a communicative-semiotic concept, but here it is *by definition* just one medium—the referencing medium (as opposed to the medium referred to)—that is materially present. Rather than combining different medial forms of articulation, the given media product thematizes, evokes, or imitates elements or structures of another, conventionally distinct medium through the use of its own media specific means” (Rajewsky 53).

uso del sintagma “objet à exprimer” para referirse al objeto del artista. La segunda es el sintagma “le miracle sera produit”, donde “miracle” funciona como el resultado de un trabajo. El “écart” al que se refiere Proust puede entenderse entonces como el momento anterior a la simbiosis arte/productor, momento que se encuentra forzosamente reproducido en una instancia secuencial, por lo que podemos decir, como lo afirma Jérôme Picon, que para Proust “chaque art est métaphorique des autres” (24). En eso radica la condición de posibilidad de la emergencia del imperio del signo, a saber, en esa distancia/intervalo necesaria para que el producto se concrete. Ese “écart”, empero, al ser distancia e intervalo al mismo tiempo, se propone como una instancia espacio-temporal que no apela a la interpretación sino a la materialidad del arte, diferida, entonces (*espacio-temporalmente*) de la materialidad del mundo. Ahora bien, esta materialidad no es una “materialización” que se presenta de un momento al otro, así, intempestivamente, sino un constructo que el ensayo, al reunir la distancia espacial y temporal, produce en tanto que diferencia, por lo que podría entenderse, desde Derrida, como “posibilidad de”, es decir, como lo que el mundo es *posiblemente* en cuanto materia que conjunta la realidad con el signo que, al menos en un primer momento, la representa.⁹ De este modo, y mucho más que en “Sur la lecture”, en el pasaje anteriormente citado se percibe la forma en la que Proust se adelanta a los trabajos de la teoría de la recepción por medio de su concepto de “écart” en tanto que espacio de indeterminación entre texto (producción fija(da)) y obra (a la espera del receptor, del lector que la concrete).¹⁰ Unas líneas más abajo, y luego de que Proust afirme que, en ese momento de emergencia que es el inicio del siglo XX, es posible ver la obra misma a partir de una transformación de la inteligencia, a diferencia de otros siglos, en los

⁹ Nos encontramos, de este modo, con una primera paradoja que atraviesa el ensayo en cuanto a su acción: los efectos del objeto referido (el arte) sólo pueden hacerse visibles en *otra* materialidad, es decir, en la materialidad del ensayo, no sólo en tanto que texto —entendido como lo propone Iser, es decir, como “objeto real o [...] soporte material producido y fijado por el autor [...] pero ya transformado o concretado [...] por la actividad del receptor” (Sánchez Vázquez 2005 56)—, sino, también y sobre todo, en tanto que régimen discursivo (producción). De ahí el desprecio de Proust por Sainte-Beuve y Anatole France, pues para Proust el arte es 1) manifestación de un trabajo y 2) la materialidad de ese trabajo como algo siempre inacabado. La tarea del receptor —en términos de Proust quizás el uso correcto sea, siempre, el de la palabra “lector”— es esa: concluir, si bien momentáneamente, esos espacios vacíos producidos por los puntos de indeterminación, tesis que retoma Iser de Ingarden (Sánchez Vázquez 2005 56).

¹⁰ No se trata, o bien, no se trata solamente, en Proust, de una tarea que se le delegue al lector (de todo tipo de obra de arte) sino de un manifiesto estético que instaura el estilo a través de la negación de la tradición en un sentido gadameriano del término —es decir, como la “presencia activa del pasado en el presente” (Sánchez Vázquez 2005 26)—, que alcanzaría su culmen con Bloom en su comentario contra los críticos al servicio de una ideología social (23).

que se percibía una distancia entre el objeto y el espíritu que se ha ocupado de ellos, Proust pregunta:

Cette transformation de l'énergie où le penseur a disparu [en este gesto, Proust se anticipa a la muerte barthesiana del autor y presagia, en parte, la iterabilidad derridiana] et qui traîne devant nous les choses, ne serait-ce pas le premier effort de l'écrivain vers le style ? Mais M. [Anatole] France en disconvient. Quel est votre canon ? demande-t-il dans cet article qui inaugure avec tant d'éclat la nouvelle *Revue de Paris*. Et parmi ceux qu'il nous propose et au regard desquels on écrit mal, il cite les *Lettres aux Imaginaires* de Racine. *Nous* refusons le principe même de « canon » (qui signifierait l'indépendance d'un style unique à l'égard d'une pensée multiforme). (Proust 1999 337 Las cursivas son mías)

En ese primer esfuerzo por parte del escritor hacia un estilo, ¿no es posible encontrar, al mismo tiempo, la negación y la aceptación de todos los estilos precedentes? Si es así, no se trataría en sentido estricto de una forma concreta y embrionaria de “estilo”, una que lo contendría todo, como la que podríamos encontrar en una historia global (Foucault 1969 19-20) de la literatura, sino, por el contrario, de la disrupción constante, entendiendo por constante “la discontinuité du tout autre” (Derrida 2004 83), es decir, la no identidad.

Ahora bien, este pasaje de Proust me parece contener gran parte de su, llamémoslo así, “proyecto ensayístico”, el cual puede ser definido, a partir del uso del vocablo “écart”, como un acontecimiento discursivo en tanto que violencia sobre las cosas (Foucault 1975 55), sobre todo en lo que concierne a la relación que Proust establece con la pintura y la música, los dos ejes estéticos fundamentales de la *Recherche*. Lo que hace Proust no sólo es relacionar de manera ecfrásica los distintos “textos” (obra + re-presentación de ésta) sino dejar abierto el campo de la écfrafrasis para insertar ahí una proposición estética por medio de la energía transformadora.¹¹ Mientras se mantenga la energía (*enargeia*) transformadora a la que apela Proust, el texto que crea imágenes visuales, siendo a su vez él mismo creado por la descripción de imágenes visuales, desestabiliza el sistema signico *materialmente*.¹²

¹¹ De ahí que, aun cuando el texto de Proust no sea, en sentido estricto, la representación verbal de una representación “visual”, sí pueda considerarse como ekfrásis. “It is true that both the descriptive and the enargetic are part of the mimetic heritage: but *ekphrasis* is etimologically and traditionally the very name of enargetic description” (Clüver 1998 42). ¿Qué es, empero, esta energía? “*Enargeia* is the power of the text to create visual images, to turn the listener... into an observer” (Graft citado por Clüver 1998 37). Por ello, no concuerdo con que el término ekfrasis se reduzca, como lo hace Clüver al final de su artículo, a “*the verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system*” (Clüver 1998 49).

¹² Podríamos solucionar esta problemática aludiendo a Mukarovsky y la diferencia que establece entre artefacto y objeto estético. “[E]l artefacto [para Mukarovsky] es punto de partida y el objeto estético, punto de llegada. El artefacto, a su vez, es único e invariable: permanece como lo produjo su autor. El objeto estético, por el contrario, es plural y variable” (Sánchez Vázquez 2005 24). Como toda solución, empero, esta abriría nuevos campos de discusión, de los cuales me interesa mencionar sólo uno: mientras Mukarovsky, y, en general, los posicionamientos previos a y propios de la teoría de la recepción mantengan la distinción entre el

No obstante, mientras sigamos considerando como dos momentos separados texto y obra, aunque, potencialmente, puedan hacer(se) uno solo, y, más aún, mientras la identificación del lector como sujeto se produzca considerándolo en tanto que “sujeto del texto”, es decir, sujeto de y por la obra, no hay manera de entender las condiciones en las que se producen las transformaciones estético-políticas del siglo XX francés, porque siempre estaremos apelando a una instancia trascendental, es decir, a una esencia, a saber, la conciencia del lector, que le es imposible de superar a la obra y que el texto por sí solo no puede demostrar, indicar siquiera. No habría, en suma, transformación, sino sólo adecuación. Por ello es que parece imposible no atender al carácter intermedial del “ensayo”, en el ejemplo de Proust, en cuanto a que éste permite la apertura a un nuevo campo epistemológico: el de una obra en la que funcionan dos regímenes sígnicos al mismo tiempo, a saber, el régimen “visual” y el régimen “verbal”, sin que sea posible distinguir enteramente entre el uno y el otro. Ahora bien, el paso de régimen sígnico a régimen de verdad no se dará sino hasta Céline, como lo veremos más adelante.

No obstante, ¿qué es exactamente lo que se modifica con el concepto de “écart” en Proust? Me parece que para entenderlo es necesario leer cuidadosamente los tres análisis que Proust realiza sobre la obra de Ruskin: “John Ruskin (Premier article)”, “John Ruskin (Deuxième et dernier article)” y “La Bible d’Amiens. Post-scriptum à la préface du traducteur”. En cierto modo, estos análisis alcanzan un nivel de tridimensionalidad considerando que 1) la obra misma de Ruskin tiene un carácter marcadamente ekfrástico, el cual produce 2) que la obra de Proust, actuando sobre aquélla de Ruskin, duplique o, mejor dicho, redoble (Deleuze 1986 105) este proyecto ekfrástico hasta el grado de 3) materializar de otro modo las referencias. La consecuencia de esta nueva materialidad es salir de la sola instancia de la ekfrasis, pero sobre todo instaurar el ensayo como ese otro lugar en el que,

momento de la producción y el de la recepción —y aunque, por ejemplo, Iser, y quizá sobre todo Jauss, considere que el texto se modifica con la intervención del receptor del mismo modo en el que éste se modifica por el texto (Sánchez Vázquez 2005 42)— la operatividad del ensayo en tanto que producto intermedial no queda del todo concretada y su acción, por ello, se reduce al ámbito de la interpretación, de la hermenéutica. Reducción problemática sí, como afirma Karlheinz Barck, “se elimina la distancia hacia la obra, así como hacia el presente del lector. El texto y el lector no se confrontan como objeto y sujeto, sino que el lector, como sujeto del texto, elimina en sí la separación durante la lectura” (Barck 167). En su crítica a Poulet y a Iser, Barck nos demuestra que el problema de la(s) teoría(s) de la recepción —que él llama “burguesas” plantean una “identidad fictiva sujeto-objeto” con base en la cual “ni se puede describir la diferencia entre autor-intención y entre la obra en el proceso literario, ni se puede ganar un criterio histórico y social para orientar la relación obra-lector” (Barck 167).

en realidad, se encuentra la referencia como energía transformadora. Y bien, *si el texto mismo es capaz de no sólo vehicularla sino convertirse en la referencia, el mundo entero es posiblemente signico*. En suma, el ensayo en Proust se abre como una instancia estético-signica que actúa en/desde/para el mundo, modificándolo al tiempo en el que es modificado por éste, instancia que se materializa en la relación intermedial de los “textos”. Cito ahora tres pasajes correspondientes a cada uno de los tres ensayos de Proust sobre Ruskin:

Les événements de [la vie de Ruskin] sont intellectuels et les dates importantes sont celles où il pénètre une nouvelle forme d’art, l’année où il comprend Abbeville, l’année où il comprend Rouen, le jour où la peinture de Titien et les ombres dans la peinture de Titien lui apparaissent comme plus nobles que la peinture de Rubens, que les ombres dans la peinture de Rubens. [...] La réalité que l’artiste doit enregistrer est à la fois matérielle et intellectuelle. La matière est réelle parce qu’elle est une expression de l’esprit. (Proust 1999 111)

Car, quelquefois l’Esprit visite la terre ; sur son passage les morts se lèvent, et les petites figures oubliées retrouvent le regard et fixent celui des vivants qui, pour elles, délaissent les vivants qui ne vivent pas et vont chercher de la vie seulement où l’Esprit leur en a montré, dans des pierres qui sont déjà poussière et qui sont encore de la pensée. [...] Les grandes beautés littéraires correspondent à quelque chose, et c’est l’enthousiasme, en art, qui est le criterium de la vérité. À supposer que Ruskin se soit quelquefois trompé, comme critique, dans l’exacte appréciation de la valeur d’une œuvre, la beauté de son jugement erroné est souvent plus intéressante que celle de l’œuvre jugée et correspond à quelque chose qui, pour être autre chose qu’elle, n’est pas moins précieux. (Proust 1999 128)

Et pourtant il doit y avoir quelque vérité. Il n’y a pas à proprement parler de beauté tout à fait mensongère, car le plaisir esthétique est précisément celui qui accompagne la découverte d’une vérité. À quel ordre de vérité peut correspondre le plaisir esthétique très vif que l’on prend à lire une telle page [comme celle de *Stones of Venice*], c’est ce qui est assez difficile de dire. Elle est elle-même mystérieuse, pleine d’images à la fois de beauté et de religion comme cette même église de Saint-Marc où toutes les figures de l’Ancien et du Nouveau Testament apparaissent sur le fond d’une sorte d’obscurité splendide et d’éclat changeant. (Proust 1999 170)

Hay, en este pasaje triádico —que, a su vez, corresponde a un programa de lectura y traducción de Ruskin emprendido por Proust entre 1900 (los dos primeros textos) y 1904 (tercer y último texto sobre Ruskin)—, una tesis estética que aproxima el mundo al texto y el texto al mundo, un programa que sólo puede aparecer en esta nueva materialidad que actúa en/desde/para el ensayo en tanto que éste, por ser un medio autoconsciente, le permite a Proust hablar de una sintomatología cultural articulada por la belleza y la verdad (propias del espíritu) que se confrontan a la mentira y a la idolatría. Pensamiento binario, si se quiere, pero este período de la producción proustiana habrá de materializar la obra literaria en un nivel en el que nunca antes se le había materializado: en la realidad, ya no como

documento o memoria de ésta sino como redoblamiento espectral, en un primer sentido de la materialidad espectral: (lo) material inestable, desestabilizador, presente sólo en el sentido de una energía textual.

En el primer fragmento hay una prefiguración, es decir, “una conexión entre dos acontecimientos que ni temporal ni espacialmente se hallan enlazados” (Auerbach 76) de la desautomatización shklovskiana y de esos “vivants qui ne vivent pas”, que el formalista ruso toma de Tolstói (Shklovski 60). La literatura, en tanto que producto, se encuentra en evidente diálogo con la “vida” y sólo con base en esta condición es posible entender el modo en el que la realidad se considera material solamente al haberse intelectualizado, al haber sido tocada por el espíritu. El pasaje final de la *Recherche* —“la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie...” (Proust 2011 2284-2285)— adquiere sentido sí y sólo sí entendemos esta *materialidad espectral*, que, ahora ya, podemos definir como *aquello que el espectro del arte realiza sobre lo real, es decir, lo que, en términos físicos, la distribución de la energía del texto produce sobre aquella de la vida*. Pero no es todo. O no es tan sencillo.

En el segundo fragmento, la hipótesis “à supposer que Ruskin se soit trompé” implica justamente su contrario; no sólo eso, lo manifiesta: Ruskin no se equivocó porque el mundo ha dejado de ser solamente material para ser, ahora, a partir de la materialidad del ensayo, referente y referencia, signo en todos los sentidos de la palabra, incluso aquéllos fenomenológicos, a saber, expresión e índice (Derrida 1967 17-18). Ruskin, el apreciador y ya no el “intérprete”, se encuentra en una situación por encima de la obra de la cual se sirve, misma que tiene su anclaje en el mundo; pero no es para entronarse a sí mismo sino para que su obra —en un sentido estrictamente diacrónico, “nueva” con respecto a estos dos momentos contenidos en el vocablo “situación”, es decir, posición y estado— pueda acaso devenir ella misma el mundo donde el Espíritu, mayusculado, merodee, fantasma de una verdad forzosamente occidental, aunque aún no tocada por la decadencia política que implicará la primera guerra mundial, giro que no vendrá sino con Valéry. Recordemos: estamos aún entre 1900 y 1904. El acento, aquí, está marcado en aquello que en términos de civilidad helénica podría llamarse “la vida de la *polis*”, pero el viraje se gesta con la aparición, un poco espectral y ciertamente material, del “plaisir esthétique”.

Estamos ya en el tercer fragmento de la larga cita proustiana, donde también regresa la iglesia de Saint-Marc sobre el fondo de una oscuridad material y no estilístico intelectual.¹³ Se trata, no obstante, de una oscuridad que sólo es posible en la medida en la que se materializa en el ensayo como espacio en/desde/para el mundo. La lectura de la individualidad burguesa que hace Arendt de la *Recherche* es en este sentido bastante ilustrativa. Según Arendt, en la novela de Proust “his inner life, which insisted on *transforming all worldly happenings into inner experience*, became like a mirror in whose reflection truth might appear” (Arendt 80. Las cursivas son mías). Siguiendo a Arendt, podemos decir que la “burguesía” de Proust es sólo una imposición simplista pero que es necesaria para abrir un nuevo contexto epistemológico, pues “the victory of bourgeois values over the citizen’s sense of responsibility meant the decomposition of political issues into their dazzling, fascinating reflections in society” (Arendt 80). Volveré a esta problemática en el segundo capítulo de este trabajo. Mientras tanto, es preciso decir que ese espacio, paralelo a la novela, espacio idóneo para el imperio del signo, que podemos definir como “ensayo”, es desde el cual el fantasma de Hamlet habrá de habitar la Europa posterior a la primera guerra mundial. Y, con ello, entramos ya al problema planteado por Valéry: la relación directa del arte con la vida política de un mundo que se sabe cada vez más simbólico y referencial.

“Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles”, dice Valéry al inicio de “La crise de l’Esprit” (13). A todo lo largo de este ensayo, Valéry se abocará a la definición de la cultura europea y de la identidad del europeo con base en tres condiciones, que expone en una conferencia pronunciada en Zurich en 1922 y que se lee como el anexo de las cartas que publica en 1919. Lo que hace que el “europeo” sea tal es 1) su condición jurídico-política romana; 2) su condición de universalidad proveniente del cristianismo; y 3) su lógica (el *logos* griego), que ordena el pensamiento y los movimientos del espíritu (Valéry 42-51). En estrictos términos derridianos, el logo-falocentrismo y la mundial-latinización romano-cristiana que se expanden en los mismos términos jurídico-teológico-políticos con el imperialismo “au nom de la paix” (Derrida 1996 66) son

¹³ Proust critica a los jóvenes poetas de su tiempo por falsificar la oscuridad a través de la alegoría, oscuridad de la lengua y del estilo, en un falso —aunque quizá sea éste, y no el de Zola, según Proust, el verdadero— naturalismo: “les poèmes, qui devraient être de vivants symboles [una vez más, vida y símbolo: vida signica], ne sont plus que des froides allégories. [...] Que les poètes s’inspirent plus de la nature, où, si le fond de tout est un et obscur, la forme de tout est individuelle et claire” (Proust 1999 98).

expuestos ya desde estas cartas de Valéry. Es por ello necesario atender a este texto de Valéry y, en general, a sus *Variations* I y II, con el fin de determinar otra característica de las transformaciones estético políticas del siglo XX francés: la relación que, dentro de ellas y, como lo expuse anteriormente, en/desde/para el ensayo, se establece con un contexto histórico-político determinado. Si Proust es el primero en servir y servirse de las condiciones epistemológicas que le permiten al ensayo ser el lugar en el que estas transformaciones actúan, Valéry continúa en la tradición proustiana un programa de materialización espectral del mundo.¹⁴ Sin embargo, ¿cómo ubicar, dónde, mejor dicho, estas variaciones valéryanas en la historia del siglo XX? ¿Hasta qué punto es posible obtener de ellas un concepto como el de transformación estético-política, que escape, en tanto que materialidad post-heideggeriana (óptica y ontológica y no óptica/ontológica), a una modificación sustancial-aristotélica? ¿Son acaso —y esta es, quizá, la pregunta principal— estas variaciones/transformaciones solamente el reflejo de un contexto histórico determinado, a saber, el de la caída de los Estados-nación y la subsecuente instauración de paradigmas económico-políticos que influirán de manera determinante en la episteme europea?

Para entender esta crisis del espíritu europeo en el sentido de una transformación de la energía del mundo en texto y del texto en mundo, es necesario considerar dos ejes —los mismos que, por cierto, serán aquellos que definan nuestro campo de estudio para *Pour Sganarelle*—: 1) el eje estético y no solamente “poético” debido a que este último está profundamente ligado a una condición lingüística (Jakobson 1960 27-75)¹⁵, eje estético del que obtendremos también una aproximación ética; y 2) el carácter marcadamente político,

¹⁴ En su lectura de Proust, Valéry afirma: “Le « monde » d’aujourd’hui n’est pas si clairement ordonné que la Cour de jadis. Il n’en mérite pas moins, — et sans doute par un certain désordre, et par d’intéressants contradictions qui s’y remarquent, — que l’inventeur de Charlus et Guermantes y ait pris ses figures et ses prétextes, — dont quelques-uns forts délicats. Mais dans ses profondeurs personnelles, Marcel Proust a cherché la métaphysique dont aucun monde ne se passe” (Valéry 136). Quizás, empero, no se trate tanto de una metafísica de la que ningún mundo pueda escapar sino de una metafísica que está en el mundo/texto, en esa materialidad que consigue (y se consigue con) Proust.

¹⁵ No es posible, empero, obviar el carácter material que tiene esta forma lingüística en tanto que constructo cultural. De acuerdo con Beuchot, “Jakobson fue muy atento a este fenómeno. También Hjelmslev trabajó mucho en la explicación de la relación de la semiosis con la cultura. La producción y el consumo del producto lingüístico son lo más cultural; la palabra es por esencia comunicación, y a través de ella se realiza de manera más propia la vida cultural. Y, más aún, es constitutiva de la cultura la simbolicidad: el cúmulo de símbolos que se producen en ella” (Beuchot 11). Estas condiciones de simbolicidad —las cuales conforman lo que hasta ahora he llamado el carácter signico de la realidad— no podrían darse sin antes haberse instaurado el imperio del signo. Eso es lo que pasa por alto la lectura de Beuchot y, en general, toda lectura que se pretenda reconciliadora entre cultura y signo.

que no sólo remite a una condición de comunidad pancontinental en el sentido cristiano que propone Valéry (44) sino que apela a una serie de determinaciones jurídicas que es preciso tomar en cuenta. Atender a estas dos características de las *Variations*, la una estética y la otra política, me servirá, asimismo, para abordar de manera concreta esta relación —que no es ya dialéctica, como lo era en Proust—: por un lado, la tesis de la vida verdaderamente vivida a través del arte y, por otro, la tesis del totalitarismo como última producción política del pensamiento occidental basada en la ficción (Arendt 391) como su mayor ordenamiento en términos no sólo de aniquilación sino de perfeccionamiento, permiten establecer una nueva característica del ensayo en tanto que realidad otra, paralela, inmanente, que abre el régimen sígnico a un régimen de verdad.

Arendt propone que el concepto de belleza estética, después de la primera guerra mundial, se modifica radicalmente. Los escritores no entronan la belleza de la que habla Proust sino esa otra belleza, más cruda, más inmediata, más “real”, que les ha servido de sustento para sobrevivir a las trincheras.¹⁶ De este modo, el acontecimiento de la guerra se presenta como acontecimiento sígnico, al menos para la élite que lo “vivió” y que lo representa en el arte. La palabra espíritu aparece una vez más, esta vez referida a los “spiritual fathers” de la generación del frente, y es justamente en ella en la que se habrá de detener Valéry. Sin embargo, antes de llegar a la tesis estética de Valéry, es necesario mencionar que Arendt apela, o parece apelar más a una especie de *Zeitgeist* que a una *Geistlich* europea, como la que refiere Valéry, desde el momento en el que se refiere a un deseo compartido. En ese deseo de ver las ruinas del mundo Arendt resume una decisión estética, lejos del indecible derridiano (Avelar 2004 82) que es, según una consideración no genealógica de la literatura, su característica principal.¹⁷ Esta decisión abarca desde Nietzsche hasta Céline, pasando por Bakunin, Sorel y Rimbaud (Arendt 328) y se liga más

¹⁶ “The elite went to war with an exultant hope that everything they knew, the whole culture and texture of life, might go down in its “storms of steel” (Ernst Jünger). In the carefully chosen words of Thomas Mann, war was “chastisement” and “purification”; “war in itself, rather than victories, inspired the poet”. [...] Yet it is also true that the “front generation, in marked contrast to their own spiritual fathers, were completely absorbed by their desire to see the ruin of this whole world of fake security, fake culture, and fake life. [...] Destruction without mitigation, chaos and ruin as such assumed the dignity of supreme values” (Arendt 328).

¹⁷ “Là, dans [cette indécidabilité] [...] dans cette impossibilité où se trouve le lecteur de choisir entre l'événement fictif, inventé, rêvé, l'événement fantasmé (y compris le fantasme de l'événement qui n'est pas rien) ou l'événement tenu pour « réel », là dans cette situation faite au lecteur, mais aussi au bibliothécaire et à l'archiviste, là se trouve le secret même de ce qu'on désigne couramment sous le nom de littérature” (Derrida 2004 26).

bien a los que, para Lukács, son los predecesores inmediatos del totalitarismo alemán como fetichización de la democracia (Lukács 1948 10). No se trata, empero, de una estética como manifiesto, lo cual sería, en todo caso, legitimado por las condiciones de la ficción de las que habla Arendt, es decir, como “una realidad tangible para el trabajo” (Arendt 391): se trata, como lo he tratado de mostrar en el caso de Proust, de una materialidad espectral que sólo puede funcionar en tanto que aluda a una realidad contenida, toda ella, en la forma del texto, en la fusión referencial texto/mundo.

Lo que Arendt, a diferencia de Valéry, no consigue, es hacer salir al intelectual, en esta momentánea unión con la masa (Arendt 333), de un ámbito puramente estético, y considera más bien éste como una explicación que, en una lógica de la causalidad, habrá de producir los regímenes totalitarios en Alemania y Rusia (recordemos que para Arendt no hay más totalitarismos que los de Hitler y Stalin: las demás formas dictatoriales son, a sus ojos, sencillamente otra cosa).¹⁸ Valéry habrá de unir ambos momentos, el estético y el político, en la forma de una manifestación que es al mismo tiempo manifiesto: el espectro. Habla el espectro de Hamlet a través de Valéry:

—Adieu fantômes ! Le monde n’a plus besoin de vous. Ni de moi. Le monde, qui baptise du nom de progrès sa tendance à une précision fatale, cherche à unir aux bienfaits de la vie les avantages de la mort. Une certaine confusion règne encore, nous verrons enfin apparaître le miracle d’une société animale, une parfaite et définitive fourmilière. (Valéry 22).

En la segunda carta, es ahora Valéry quien toma la palabra:

Les choses du monde ne m’intéressent que sous le rapport de l’intellect ; tout par rapport à l’intellect. Bacon dirait que cet intellect est une *Idole*. J’y consens, mais je n’en ai pas trouvé de meilleure” (Valéry 24).

¹⁸ Sin embargo, es notable la coincidencia que hay entre la crítica al intelectual en Arendt y aquella que realiza Gary, casi en los mismos términos. Arendt: “There was no escape from the daily routine and misery, meekness, frustration, and resentment embellished by a fake culture of educated talk; no conformity to the customs of fairy-tale lands could possibly save them from the rising nausea that this combination continuously inspired” (331). Gary: “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.” (Gary 1965 25). He trabajado este pasaje garyano en mi tesis de licenciatura, en tanto que un esfuerzo por parte de estos novelistas de definir al Hombre, esencialmente, mayusculado. En Arendt la crítica no va tanto en el sentido de una esencia del hombre sino de un *Zeitgeist*. Empero, ¿no son, ambos, el Hombre y el Espíritu, en última instancia y así, esencialmente definidos, la misma cosa, en tanto que irrealdad literaria que busca su legitimación en la “realidad histórica”?

Ecoss proustianos, sí, pero con la diferencia de que Valéry se refiere explícitamente a un intelecto que no ha sido capaz de salvar nada, como lo dirá también Malraux, con la diferencia de que éste último habrá de centrarse en el carácter imaginario-ideológico de este fracaso. Volveré a esto más adelante.

Por ahora, empero, me interesa detenerme en la problemática del espíritu y la flama en Valéry, la cual es, según Derrida, de herencia cartesiana.¹⁹ Hablar de “foyer commun”, ese sitio (familiar) del que proviene el calor de la flama (del espíritu), es distinto a hablar de *Zeitgeist* como ideología aceptada por consenso. Por ello, no se pueden globalizar todos los discursos que se sirvan de este lenguaje. Podemos decir, sin embargo, que Valéry anticipa a Heidegger en el sentido de una *Geistlich* que habla, ya, de una forma inhumana de arte. Es en el prefacio que escribe para *La connaissance de la déesse*, de Lucien Fabre (1920), donde Valéry explica su idea de perfección estética:

On peut penser, d’abord, que nous étions les simples victimes d’une illusion spirituelle. Mais un désir ne peut pas être illusoire. Rien n’est plus spécifiquement réel qu’un désir, en tant que désir : pareil au Dieu de saint Anselme^[20], son idée, sa réalité son indissolubles. Il faut donc chercher autre chose, et trouver pour notre ruine un argument plus ingénieux. Il faut supposer, au contraire, que notre vie était bien l’unique ; que nous touchions par notre désir à l’essence même de notre art, et que nous avons véritablement déchiffré la signification d’ensemble de labeurs de nos ancêtres, relevé ce qui paraît dans leur œuvres de plus délicieux, composé notre chemin de ces vestiges, suivi à l’infini cette piste précieuse, favorisée de palmes et de puits d’eau douce ; à l’horizon, toujours, la poésie pure... [...] Rien de si pur ne peut coexister avec les conditions de la vie. Nous traversons seulement l’idée de la perfection comme la main impunément tranche la flamme ; mais la flamme est inhabitable, et les demeures de la plus haute sérénité sont nécessairement désertes. [...] [T]out ce zèle trop éclairé, peut-être conduisait-il à quelque état presque inhumain. (Valéry 93)

El deseo no ilusorio se manifiesta como la verdad misma, como su materialización. Pero la vida no es única, nuestra vida, mejor dicho, no es la única forma de vida, y creer que lo era, creer en la idea de la perfección de la civilización fue la falacia que presagiaba, aunque no del modo causal en el que la presenta Arendt (es decir, no como un *Zeitgeist* sino como una

¹⁹ Heidegger aurait sans doute dénoncé le même héritage cartésien [que chez Husserl] dans *La Crise de l’esprit* (1919), cet autre discours d’entre les deux guerres où Valéry, dans un style si différent, se demande si on peut parler d’une « dégradation » dans l’histoire du « génie » ou de la « Psyché européenne ». Là encore, on ne peut ignorer le foyer commun vers lequel, entre 1919 et 1939, les discours de l’inquiétude se rassemblent ou se précipitent : autour des mêmes mots (l’Europe, l’Esprit) sinon dans le même langage. Mais on fausserait la perspective et on manquerait la différence la plus aiguë si on sélectionnait certaines analogies — troublantes et signifiantes quoique locales — entre tous ces discours, sous prétexte par exemple que Heidegger aurait pu souscrire à telle ou telle formulation. (Derrida 1987 76-77)

²⁰ “Y sin duda creemos que tú eres algo mayor que lo cual nada puede pensarse” (San Anselmo 1077 38).

Geistlich), el fin de lo humano. Valéry desestabiliza al mismo tiempo la idea de la perfección estética y la idea de la perfección política desde el momento en el que para él la vida y el arte proceden del mismo modo, a través del deseo de la flama, del deseo *realizado* en la instancia óntica —realización del ser a través del instinto poético:

La vie ne procède pas autrement ; et ce même procès qui s’observe dans la suite des êtres, et dans lequel la continuité et l’atavisme se combinent, la vie littéraire le reproduit dans ses enchaînements... (Valéry 94).

Es, sin embargo, en otro texto, “Le retour de Hollande”, en el que Valéry confirmará la noción de materialidad espectral de la escritura (del ensayo) tal como había sido pre-sentida por Proust. Siempre a través de la idea del espíritu y de su(s) crisis, Valéry presenta el ensayo como una unión de diferentes dimensiones que ya no sólo son ekfrásticas, como lo eran en Proust, sino reales, verdaderamente reales:

C’est là construire un art à plusieurs dimensions, ou organiser, en quelque sorte, les environs et les profondeurs des choses explicitement dites. [...] [L]’art d’écrire contient de grandes ressources virtuelles, des richesses de combinaisons et de composition à peine soupçonnées, si ce n’est inconnues... Elles nous sont cachées par la notion que nous avons encore de mécanisme littéraire, notion curieusement vague et grossière au milieu de la précision généralisée. [...] On s’explique d’ailleurs assez bien qu’un art dont le moyen, — la parole, — est toujours sur nos lèvres, et nous sert continuellement à communiquer avec nous-même comme avec les autres, se confonde si aisément et si intimement avec la vie même qu’il lui soit difficile, sinon impossible, d’atteindre au développement formel de ses puissances. (Valéry 162-163)

Este acto de “decir las cosas dichas” implica apelar a una creación y no a una representación de la realidad. El arte, en esta dimensionalidad, en esta incorporación, tiene una profundidad que no es exactamente el espejo del mundo sino que se confronta con éste. Hay una lucha de cuerpos, pero no son los cuerpos de las trincheras: es el cuerpo del espectro en sus dos estados —prefiguración de Heidegger—, el óntico y el ontológico, es decir, lo que el texto en cuanto energía o la energía del texto (espectro) produce en lo real en tanto que esto existe (óntico) y, asimismo, en la pregunta por el conocimiento que tenemos de ello (ontológico). En suma, *la transformación estético-política radica en que, al poner en duda la noción de mecanismo literario, Valéry pone en cuestionamiento el mundo en sí mismo*. No se trata, pues, de un arte que produce efectos en el mundo sino, como en el caso de Proust, de una forma de arte que contiene el mundo.

¿En qué radica la diferencia? En que Valéry pone el acento en el arte como medio, si bien en Proust esta noción, como lo hemos visto, ya estaba prefigurada. El arte para Valéry

es producción en todos los sentidos, trabajo en el sentido más amplio de la palabra, y es por ello que es posible ligarlo al trabajo del espíritu en cuanto que éste es pensamiento de la flama.²¹ La palabra espíritu —que, para Heidegger, sólo podrá ser, ya, *Geist* (Derrida 1987 123)— nombra lo innombrable y adquiere, en esta nominación, un carácter cercano al del Ser. La palabra, en Valéry, como en el Prólogo al Evangelio de Juan²², está al principio, pero no es éste, o ya no lo es, un comienzo único, determinado, estable, aunque no en un sentido derridiano del término sino, aún, en una postura fenomenológica, es decir, aquélla se fundamenta en “la esfera universal de los puros sentidos apofánticos” (Husserl 195), a saber, los enunciados sobre la realidad y la verdad que dan por hecho que *hay* una realidad, una verdad.²³

Quizás, entonces, Arendt no está equivocada en su lectura sintomática de la época y hay, en efecto, un *Zeitgeist* que, como el espectro de Hamlet, merodea por Europa y se traslada al mundo colonizado. El problema está no en este movimiento sino en el movimiento de la indeterminación de sus condiciones de posibilidad. Dicho de otro modo, *si en Proust el signo adquiere un régimen propio, en Valéry será más bien la verdad la que se instaure sobre las bases de ese imperio signico*. Todo (sigue) pasa(ndo) por el filtro del lenguaje, por la distinción saussuriana entre el consenso colectivo (*langue*) y la resistencia individual (*parole*), pero la voz del espíritu no puede llegar a suplantar la realidad. Podemos decir que Proust, aunque avanzó lo suficiente en términos de una materialidad del texto, obvió la

²¹ “Qu’est-ce que l’esprit? [...] La réponse s’inscrit en des sentences qui traduisent certains énoncés poétiques de Trakl sous une forme qu’on dirait ontologique, si l’ontologie n’était encore le régime dominant de ces textes. [...] Comment traduire [« *Des Geist ist das Flammende* », « *Der Geist ist Flamme* »] ? L’esprit est ce qui enflamme ? Plutôt ce qui s’enflamme, mettant feu, mettant le feu à *soi-même* ? L’esprit est la flamme. Une flamme qui enflamme ou qui s’enflamme : les deux à la fois, l’un et l’autre, l’un l’autre. *Conflagration des deux dans la conflagration même*” (Derrida 1996 103).

²² “En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba junto con Dios y la Palabra era Dios” (Jn, 1,1).

²³ Es necesario, entonces, hacer una distinción entre el arte que indica y el arte que expresa, al menos en cuanto al proyecto estético de Valéry se refiere. En su ensayo “Sur Bossuet”, Valéry adelanta parte del programa formalista al preponderar la superioridad de la forma sobre el fondo (165) y se adelanta también, como lo había hecho Proust, a la teoría de la recepción cuando afirma que “la valeur de l’idée est indéterminée ; elle varie avec les personnes et les époques” (165). Adelanta, asimismo, el proyecto de la archi-escritura derridiana y el acontecimiento foucaultiano cuando realiza una distinción entre acto y acontecimiento (166). Para Valéry, “l’archè demeure” (166) y, sin embargo, su programa se encuentra, como una especie de glorieta, de panorama circular desde el que es posible ver algunos guiños que anticipan la deconstrucción, la arqueología del saber y la fenomenología al mismo tiempo. Valéry se encuentra en medio de la crítica de la presencia, de la crítica del discurso y del imperio del signo como representación de una instancia eidética, esa instancia donde se diferencian las objetividades *reales* de las objetividades *ideales*, pues estas últimas “no tienen un sitio temporal ligado a ellas, [un sitio] que las individualice” (Husserl 217. Cursivas en el original).

cuestión de la presencia del texto en el mundo. Para Valéry, en cambio, la presencia siempre será ese ruido blanco que le impedirá a la voz convertirse en una instancia real. Dicho de otro modo, *la voz, en Valéry, es fenomenológica, ideal: es la voz del espíritu que ya siempre está ahí aunque no la escuchemos*. Y ello se debe a que lo que atraviesa la manifestación de la voz es el deseo *realizado*. A la realidad del deseo, a su (posible y nunca alcanzado) cumplimiento, le corresponde la ficción de la voz y, con ella, la ficción de la vida misma y del arte que la re-presenta. De ahí que hablemos de deseo “*realizado*”, es decir, deseo *izado* en una instancia *real*, aunque no alcanzado en ésta ni en ninguna otra.²⁴

¿Podríamos, acaso, afirmar que para Valéry, como para Husserl, es imposible que la voz se presente (Derrida 1967 85)? Este silencio es crítica de los valores morales que se vehiculan en la obra (crítica que será concretada por Céline). Empero, imitar el propio carácter, ¿no es acaso imitar lo inimitable, falsificar lo falsificado y, por lo consiguiente, no imitar realmente nada? Si lo verdadero no puede concebirse en literatura es porque ésta no puede decir la voz “verdadera”, la voz fenomenológica a la que se refiere Husserl, la voz-consciencia (Derrida 1967 89). Pero esto no le impide a Valéry abrir un campo de manifestación diferente para esa voz, ese que será negado no sólo por la apropiación de la materialidad proustiana del ensayo, que se extiende a la novela, sino por un carácter puramente crítico de la ideología que es, en sí mismo, ideología misma.

III. Del espíritu al alma: mundo e imaginación en Céline y Malraux

El espacio que se abre con Valéry, ese donde la verdad se presenta de otro modo, es el espacio del sueño: “Dans le rêve la pensée ne se distingue pas du vivre et ne se retarde pas sur lui. Elle adhère au vivre ; — elle adhère entièrement à la simplicité du vivre, à la fluctuation de l’être sous les visages et les images du *connaître*” (Valéry 315). Es el espacio que ocupará Céline: el de un mundo en ruinas que se encargará de llenar con la forma vacía de un pensamiento desgarrado por la experiencia ante los ojos del conocimiento.

²⁴ En su crítica a Stendhal, Valéry habla de cómo el sistema novelístico de éste se basa en una producción falsificada: “Ce dessein, ces interdictions [que Stendhal] se prescrit se résumant à faire entendre une voix réelle ; sa prétention à lui le conduit à vouloir accumuler dans une œuvre tous les symptômes les plus expressifs de la *sincérité*. Son invention en matière de style fut sans doute d’oser écrire selon son *caractère* qu’il connaissait, et même —qu’il imitait à merveille. [...] Vérité et volonté de vérité forment ensemble un instable mélange où fermente une contradiction et d’où ne manque jamais de sortir une production falsifiée. [...] *En littérature, le vrai n’est pas concevable*” (Valéry 210-211).

El panorama general del *Voyage au bout de la nuit* y de *Mort à crédit* es el de una pesadilla compartida: la pesadilla de la culpabilidad. No me centraré, empero, en el análisis de estas dos novelas, sino en los documentos que las rodean, los cuales hablan más y, a mi parecer, más concretamente, de las condiciones en las que se producen, en tanto que son una reflexión que Céline realiza sobre su propia obra. En el epílogo al *Voyage* que Céline escribe en 1933, éste, afirma: “désormais, l’effroi d’être coupable environne nos jours... Aurais-je, en passant, réveillé quelque monstre ? Un vice inconnu ? La terre tremble-t-elle déjà ? Vend-on moins de tire-bouchons qu’auparavant ? Il ne s’agit plus d’amusettes, l’homme au ciseau va me couper tout ce qui me reste...” (Céline 25 las cursivas son mías). Me interesa detenerme en dos momentos de este fragmento: el primero, ese paso, ese movimiento del que es consciente Céline en el momento en el que se refiere a un monstruo que, quizás, haya despertado al pasar; el segundo, cuando se refiere al hombre de las tijeras.

Céline comienza este epílogo al *Voyage* citando la carta de un lector que ha confesado un profundo disgusto por su obra. En este gesto de cortar “tout ce qui [le] déplaît” (Céline 23) se encuentra un juicio por parte de los consumidores del producto-Céline —mejor dicho, un prejuicio, en el sentido gadameriano del término, es decir, como “lo previo al juicio, al conocimiento, a la razón”, y cuya “validez es intersubjetiva: la que le da la comunidad al imponerse con la tradición y la autoridad” (Sánchez Vázquez 2005 26)—; asimismo, y quizás por esta validez intersubjetiva, el hombre de las tijeras es la figura de una negación. ¿Cuál exactamente? Aquella de ver el mundo que, en efecto, ha despertado Céline. Entonces, sí, se trata de un monstruo. Pero, ¿de qué tipo? El carácter referencial de esta imagen en tanto que una imagen en/desde/para (incluso *sobre*) el mundo es el que lo define. Para decirlo en términos barthesianos, es como si Céline hubiera destacado el *punctum* de una fotografía que todos tenían delante y de la que sólo conocían —o quizá ni siquiera eso— el *studium*.²⁵ No es que Céline esté imponiendo una imagen suya, que esté paradigmáticamente un acontecimiento que sólo él ve y a partir del cual quiere llegar a referirse a la realidad. Se trata, por el contrario, de algo que, como lo admite el propio Céline, estaba ahí, *ya* estaba ahí, un monstruo, algo que estaba en lo que llamaré la

²⁵ Ahora bien, en esta consideración respecto al *studium* es importante verlo como una educación que apela, siempre, a una instancia trascendental, es decir, fenomenológica (Barthes 1980 48). El *studium* es sólo otra forma de nombrar lo que en la lectura de la “nueva belleza” de Arendt a la que me he referido anteriormente apela, como lo mencioné, a un *Zeitgeist*, pero es, también, una forma de aceptar, o, mejor dicho, de conformarse con conocer lo que la voz, como lo afirma Valéry, nunca podrá realmente transmitir.

fotografía del mundo y que, al igual que el *punctum* en Barthes, el sujeto no agrega sino simplemente hace notar, despierta (Barthes 1980 49). En el orden en el que las he presentado, esa es la tercera de las características de las transformaciones estético-políticas del siglo XX francés: la de producir textos/mundo que contengan eso que no quisiéramos ver, eso que sería mejor no haber conocido (Elkins 98), aquello que decidimos no mirar.

¿Se trata, entonces, de un problema de perspectiva? No lo creo. No, al menos, en el sentido en el que, como lo veremos más adelante, la perspectiva se concentra en fijar un estadio único para la obra de arte, en perpetuarla en el imaginario ideológico-colectivo de la pequeña burguesía, como habrá de proponerlo Malraux. Por otra parte, es preciso decir que, si se tratara de un problema de perspectiva —como podría verse en el enunciado hipotético *Céline ve lo que los demás no ven y hace referencia a ello en sus novelas*— podríamos no sólo pensar que los ensayos de Céline son una especie de justificación de su estética sino, peor aún, que a través de esta justificación es posible olvidar lo que su estética vehicula en tanto que realidad, pues, como lo hemos visto con los casos de Proust y Valéry, el texto se convierte en realidad en/desde/para el mundo y viceversa.

Sin embargo, hay una distancia entre el texto y la reflexión que produce. Una vez más, ese “écart” proustiano, distancia e intervalo en el que se conforman las transformaciones estético-políticas del siglo XX francés; en pocas palabras, su condición de posibilidad. Es en ese “écart” donde se encuentra la acción de la cual dota Céline al ensayo. Al establecer su propio texto como materia de estudio, de reflexión, Céline le otorga un carácter doblemente real, a saber, ya no sólo se trata, como en el caso de Valéry y de Proust, de un texto que se convierte en referente y referencia, de un texto/mundo capaz de negar toda referencialidad exterior.²⁶ Pero esto no debe entenderse como un progreso en el que hemos problematizado como “ensayo” sino, cuando mucho, como una actualización de sus facultades en tanto que diagrama, es decir, en tanto que el paso del archivo al mapa como exposición de relaciones de fuerza que constituyen el poder (Deleuze 1982 42-44). En ese déictico que es la escritura de Céline, *ahora* es el mundo el que se dobla sobre sí mismo y, en ese pliegue, acumula incesantemente poder para la protección de un incesante capital, es decir, en ese pliegue del mundo sobre sí se produce la ideología del progreso (Arendt

²⁶ Coincido en este punto con Steiner cuando afirma que “Céline devolvió a la novela lo que había perdido en manos de Gide y Proust y lo que había tenido en tiempos de Zola: una franca materialidad” (Steiner 1968 55). No creo, empero, que la novela haya perdido materialidad en manos de Proust.

143).²⁷ No se trata de *un* mundo solamente (estamos ya en los años treinta y la crisis del espíritu no sólo se ha llevado a sus límites sino que ha producido un cambio radical en la episteme occidental: no hay fe, no hay palabras de fe y el espíritu, ese espectro valeryano, es insondable), pero en ese interminable proceso de generación de poder (Arendt 146-147) los valores morales comienzan a intercambiarse con los del mundo colonizado, por lo que el gesto celiniano, el movimiento que caracteriza sus ensayos en tanto que documentos que legitiman, y no “justifican”, sus novelas, es un movimiento de regreso al mundo. Regreso que no es físico, o no es solamente físico-material, como podía serlo en Proust y en Valéry. Se trata de una contradicción: un regreso signico, un llamamiento a establecer una esencialidad del hombre que se encuentra en el sustento del mundo doble, perseguido, redoblado en el arte. Pues, ¿qué es aquello que podemos perseguir sino una proyección, en tanto que desdoblamiento, de nuestro propio deseo *realizado*?

Es esa una de las tareas a las que, como lo afirma Gary, se abocará Céline: reducir el hombre a una sola esencia, a saber, la mierda (Gary 1965 25). No sin que antes Céline se pregunte —y podemos ver que en esta pregunta se encuentra, una vez más, parte de la nueva belleza a la que se refiere Arendt cuando habla de los escritores de la posguerra y sus influencias—: “Est-ce donc cette humanité nietzschéenne ? Fendarde ? Cornélienne ? Stoïque ? Conquérante de Vents ? Tartufienne et Cocoricote ? Qu’on nous la prête avec son nerf dentaire et dans huit jours on ne parlera plus de ces cochonneries. Il faut que les âmes aussi passent à tabac” (Céline 32). Instaurándose en el imperio del signo y modificándolo en sus entrañas, Céline se construye una “realidad” cuyo potencial —de comunidad, de comunión, de fe en el sentido amplio de la palabra, pero, sobre todo, como experiencia performativa de la promesa sin el cual no habría “ni « lien social », ni adresse à l’autre ni aucune performativité en général” (Derrida 1996 69)— encuentra su cauce en el lenguaje que se propone una emotividad. El juego celiniano es un juego de interiores que se exteriorizan y exteriores que, interiorizados, producen nuevas condicionantes para la acción

²⁷ La lectura que hace Arendt de Hobbes es bastante iluminadora en este sentido. Para ella, Hobbes es el filósofo de la burguesía en el sentido en el que “Hobbes’s *Leviathan* exposed the only political theory according to which the state is based not on some kind of constituting law—whether divine law, the law of nature, or the law of social contract— which determines the rights and wrongs of individual’s interests with respect to public affairs, but on the individual interests themselves, so that ‘the private interest is the same that the public’ (Arendt 139).

en/desde/para el mundo del ensayo en tanto que documento de cultura/barbarie, según la frase de Benjamin.²⁸

Dos factores concretos, entonces: intencionalidad y emotividad, por lo que podemos decir que Céline es ese autor con el que las teorías de Wimsatt y Beardsley respecto a la falacia intencional y la falacia afectiva (334-358) llegan a un callejón sin salida, en tanto que la intención en Céline siempre está presente como programa de lectura y el afecto que produce está atravesado por su filiación nazi. En una carta a André Rousseaux de 1936, Céline asegura:

Je ne veux pas narrer, je veux faire Ressentir. Il est impossible de le faire avec le langage académique, usuel — le beau style. [...] Pourquoi je fais tant d'emprunts à la langue, au « jargon », à la syntaxe argotique, pourquoi je la forme moi-même si tel est mon besoin de l'instant ? *Parce que vous l'avez dit, elle meurt vite cette langue. Donc elle a vécu, elle Vit tant que je l'emploie [sic]. Capitale supériorité sur la langue dite pure, bien française, raffinée, elle Toujours morte, morte dès le début, morte depuis Voltaire, cadavre, dead as a door nail. [...] Il faut s'y résigner, la langue des romans habituels est morte, syntaxe morte, tout mort. Les miens mourront aussi, bientôt sans doute, mais auront la petite supériorité sur tant d'autres, ils auront pendant un an, un mois, un jour, Vécu. (Céline 50-51)*

¿En qué modo leer esta intención celiniana? ¿Lo es, verdaderamente? Y, si lo es, ¿cómo influye en la lectura que hacemos no ya de sus dos novelas centrales sino de la historia en la que se inserta? Me parece que leer en estas palabras solamente una intención sería reducir el trabajo de Céline a una colaboración entre arte y mundo. Es decir, salvarlo por medio de una moral redentora. Y bien, si el suyo es un mundo en donde impera, por medio del signo, la pesadilla de la culpabilidad, es porque, antes que nada, Céline está consciente de que el trabajo que realiza con la lengua es un trabajo de irremplazabilidad de la lengua, de duelo en el sentido en el que lo presenta Idelber Avelar, a saber, ese duelo que busca no paralizarse con haber sido interiorizado y representado en una forma metafórica sino que resiste su propia estructura metafórica (Avelar 2000 171-172). Una vez más, exterior e interior en diálogo. Quizá por ello es que el “estilo”, y, sobre todo, la “lengua” —y, quizá, todas las lenguas— de Céline es una lengua que no admite la citacionalidad tradicional austriana y que alude más bien a una iterabilidad derridiana en el sentido en el que es la misma y otra en todo momento (Derrida 1987 105). A la par de Sarraute y su *Ère du*

²⁸ “No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros” (Benjamin 1974 21).

supçon pero desde una radicalidad sintáctico-semiótica que se (con)centra en la producción egótica de un mundo en ruinas, Céline critica las novelas habituales, canónicas. Pero no las llama a modificar inmediatamente su forma sino a destruir su lenguaje, ese que las vehicula, sí, pero sobre todo el lenguaje que éstas vehiculan, para, después, cambiar de forma. Y aquí hay, también, un primer paso del espíritu al alma, en el sentido en el que esa lengua es vocabulario: “Le vocabulaire des artistes, non dans leurs théories mais dans leurs notes, leurs boutades et leurs lettres, devient souvent celui de l’expérience religieuse, revue par l’argot” (Malraux 1965 77).

Hay una problemática contextual, entonces, que se evidencia por primera vez en esta actualización del ensayo en tanto que dispositivo. Si Proust revivía el pasado, lo materializaba, erigiendo una vez más las catedrales de Ruskin, si Valéry daba la sintomatología de un malestar europeo que se reproducía, ya hemos visto de qué modo, en el espectro de Hamlet, Céline abre la posibilidad de eludir el contexto sin eliminarlo, la posibilidad de que todo contexto sea abierto a una infinidad de posibilidades, de que el enunciante se pueda encontrar fuera de una definición de su acción. En términos de ética, es ésta una posibilidad que radicaliza la crítica del contexto que hace Derrida: “il n’y a que des contextes sans aucun centre d’ancrage absolu” (Derrida 1990 36). Enunciarlo todo y luego desaparecer, dejando, empero, la huella de lo dicho. Y dejándola *materialmente*.²⁹ Céline, sin embargo, escribe también en contra de la fenomenología en tanto que para él no hay una instancia trascendental que pueda acaso justificar sus acciones. Y este es el problema principal de trabajar con Céline, más allá de su nazismo: en tanto que sujeto de la enunciación niega, paradójicamente reactivándolas, todas las funciones de la fenomenología del sujeto actante de Ricœur, es decir, poder decir, poder hacer, poder relatar y relatar(se) y, finalmente, su capacidad para imputar(se) enunciados éticos (Ricœur 2004 149-177) no en tanto que un juicio moral lo aleje de éste sino en tanto que sus enunciados no tienen más duración que aquella que les permite el “écart”, la distancia y el

²⁹ A mi juicio, esto podría explicar, quizá, por qué Derrida no se detiene en la materialidad del documento, como sí lo hace Foucault. Esta materialidad, que *confirma* (Derrida 1990 48) ya no la presencia de una instancia trascendental sino la presencia de la huella, la episteme de una época es determinable en el sentido de un cambio, de una modificación. En suma, si hay contexto, o, mejor dicho, mientras haya contexto, es la materialidad (texto) la que lo conforma, aún en su espectralidad. Derrida trabaja siempre con esta forma documental pero, al no aludir a su materialidad, al quedarse en la significación interior del discurso (Foucault 1972 55) elide todo aquello que implica el material espectral (transformado por la energía Cfr. *Supra*, Nota 8) en/desde/para el mundo.

intervalo de la lectura. En Céline, al menos en esta intención que le comparte a André Rousseaux, se deja ver la manera en la que el autor adquiere un poder sobre sus lectores, en tanto que les impone una disciplina, una economía positiva (Foucault 1975 155) del uso del lenguaje, de su resistencia a la muerte.

No obstante, este lenguaje, esta inmediatez en el lenguaje de Céline es todo menos inmediata. Hay un medio por el cual se está reactivando, y ese medio es el libro mismo. Volveré a este problema cuando trabaje la materialidad de libro según Blanchot. Mientras tanto, es preciso decir que *el pasaje de la novela al ensayo es, a diferencia de lo que sucedía en Proust y en Valéry, esa reactivación programático-operatoria de una estética que contiene al mundo, que lo retiene*. Es en otra carta, sin fecha —que, sin embargo, coincide, de acuerdo con Lucien Comble (141) con la primera publicación de *Mort à crédit*—, escrita para Léon Daudet, donde Céline afirma: “J’écris comme je sens. On me reproche d’être ordurier, de parler vert. Il faut alors reprocher à Rabelais, a Villon, à Brughel et à tant d’autres... Tout ne vient pas de la Renaissance. On me reproche la cruauté systématique. Que le monde change d’âme, je changerai de forme” (Céline 54). La mención de Brughel es harto significativa, sobre todo para la materialización “plástica” de la que me interesa hablar, con respecto a Malraux, en cuanto a las funciones operatorias del “ensayo”. Sin embargo, la frase que me parece clave, como la destaca el propio Lucien Comble al hacer de ella el subtítulo del apartado que se conforma por esta carta, es “que le monde change d’âme, je changerai de forme”. Hay un cambio fundamental en este sintagma, uno que me gustaría analizar a detalle: el paso del uso de la palabra “esprit” por aquella, mucho más romana, si se quiere, mucho más cristiana —y quizás incluso platónica—, “âme”, que ya había aparecido con respecto al *Voyage* cuando Céline afirma “il faut que les âmes aussi passent à tabac” (32).³⁰

¿Qué es lo que está en juego en esta decisión lingüística de usar “âme” y no “esprit”? En términos generales, como ya lo he dicho, una romanización, una cristianización. En términos particulares, una colonización. Céline escribe contra la “simbolización de lo

³⁰ Estos dos documentos, mínimos cuantitativamente —en conjunto no son más de veinte páginas, y menciono esto para acentuar el grado de radicalización al que llega Céline no sólo en sus novelas sino en sus ensayos: o bien no hay rodeo (no hay contexto, lo cual sería imposible), o bien hay pura argumentación (argumentación pura) o bien, al límite, hay puro contexto (contexto puro)—, son en cierto modo, como las novelas de Céline, gemelos, siameses —en un pasaje de la carta en torno a *Mort à crédit*, más abajo del que he citado, afirma: “J’écris dans la formule rêve éveillé” (54), en referencia, una vez más, a lo que se despierta con su escritura.

natural” en tanto que identidad. Escribe Beuchot respecto de ésta: “La simbolización de lo natural, creada por la cultura, esto es, por el pensamiento y la creencia, es lo que da sentido. Proteger la identidad simbólica es proteger la libertad del hombre para buscar su sentido, su significado en medio de las cosas” (55). El paso del espíritu al alma, a esa alma del mundo que apela a los derechos humanos, a la dignidad del hombre, a su supremacía, implica la instauración de un nuevo imperio: el imperio de la inmanencia. Ahí, en ese estrato específicamente óntico (y ya no doblemente óntico-ontológico como lo era para Proust y Valéry), el alma es el último resquicio de la libertad. Porque tienen alma, los hombres pueden salvarse y ser salvados. Sólo por eso. Céline escribe, en suma, contra esa libertad, contra la libertad del cristianismo. *La de Céline es una estética contra la libertad, contra el hombre libre del ideal-ismo democrático-cristiano*. Lo que hace de Céline un ente (literario, sígnico, material) tan difícil de asir es la autoconsciencia: mientras que, por ejemplo, Foucault sabe perfectamente que lo que escribe en contra de los regímenes de verdad puede, a su vez, devenir en régimen de verdad, Céline está tan autoconsciente de que la suya es una verdad, es *la* verdad, que no puede no dejar de escribir. La falla, en el sentido cartográfico que tiene esta palabra para Foucault, leído por Deleuze³¹, se encuentra en que Céline no se percata hasta qué punto es imaginaria, esa verdad. Y da nacimiento, por eso mismo, a la nueva escisión: ya no es mundo y objeto referido, porque el texto no es el mundo (imperio sígnico) sino mundo real y mundo imaginario. En ese corte se inserta el arte como materialidad petrificada.

Las condiciones en las que Malraux escribe su *Musée Imaginaire* son, en sus propias palabras, las de una “Europe atomisée” (1965 76). La primera publicación data de 1947, es decir, en pleno período de reconstrucción, pero el libro es publicado, como prefacio a *Les voix du silence*, en 1965. Es con esta edición, la edición definitiva, con la que trabajaré, no sólo porque en ella las costuras, por decirlo de una manera, son invisibles —es evidente que algunas partes del texto son agregadas a la versión del 47 pero no así en las modificaciones que, en su reedición, Malraux realizó a su manuscrito “original”— sino porque me permite dar el paso directamente a *Pour Sganarelle*, cuya primera y única edición (las reimpressiones no han modificado en modo alguno el texto) data de 1965. En el segundo

³¹ Para Deleuze, el paso del Foucault archivista al Foucault cartógrafo se da en la escritura y su condición tripartita: “écrire, c’est lutter, résister ; écrire, c’est devenir ; écrire, c’est cartographier” (Deleuze 1982 51).

capítulo de este trabajo me detendré en la “influencia” de Malraux, como novelista, en Gary; por el momento, y como cierre de este recorrido de las transformaciones estético-políticas del siglo XX francés en/desde/para el ensayo me interesa detenerme a analizar la función de la materialidad petrificada del arte y cerrar con la función del libro en tanto que realidad que comporta una realidad/ficción, es decir, en esa dicotomía que se romperá con la novela total garyana entre ficción y mundo.

En este contexto, Malraux se vale de la materialidad petrificada del arte para, a partir de ésta, criticar la ideología del mundo occidental, de la Europa que había definido Valéry en términos jurídico-romanos, cristiano-universales y logocéntrico-griegos. Lo que llama específicamente la atención del *Musée Imaginaire* de Malraux es que en éste realiza no sólo una lectura, en los términos proustianos en los que la he presentado, de la “historia del arte”, sino que la presenta como un constructo cuyas características se definen a partir de ciertas condiciones específicas: 1) la historia del arte es una historia evolutiva y, por lo mismo, embrionaria (Sánchez Vázquez 1983 289-290); 2) esta historia, en tanto que constructo de la imaginación europea, se subordina a un constructo más grande que la engloba, al incorporarla como una más de las grandes unidades que componen la historia de la idea (Foucault 1969 18); y 3) ese constructo —el de la historia (evolutiva) del arte, sí, pero también el de la “cultura” europea— se materializa en el museo como *a)* un espacio físico, donde penetran las obras para adquirir un nuevo sentido, propiciado, adquirido y, sobre todo, potencializado por el “écart” proustiano, que hace del sentido “original” que tenían estas obras en/desde/para el mundo una forma imaginativa, una proyección de las civilizaciones no-europeas, pero sobre todo como *b)* un Museo Imaginario —las mayúsculas son del propio Malraux— que se nos presenta en la forma de los libros de arte, donde es posible sacar al museo del propio museo. Hay un doble distanciamiento/intervalo, entonces: el primero es el del arte que se separa de su contexto de producción (y de recepción “original”), que se re-contextualiza y, por ende, pierde su esencia, y el segundo es el de la separación de este arte de aquél centro, a saber, el museo, en el que se había contextualizado nuevamente. En suma, y aunque parezcan completamente distintos, el de Malraux es un proyecto paralelo al de Céline en el sentido de que el arte queda petrificado en otra instancia; y Malraux pondrá el acento ahí, en esa petrificación que es el libro.

Esta crítica tripartita (historia evolutiva, constructo cultural, materialización del museo) se genera, a su vez, a partir de tres ejes. El primero es la crítica a una asimilación romántico-esencialista de los distintos procedimientos por medio de los cuales el arte se ha expresado y ha expresado el mundo. Esta asimilación es, para Malraux, el eje por medio del cual se constituye una esencia estética europea, la cual incorpora todo aquello que ha sido occidentalizado a partir del exotismo o de la falsa alteridad, entre lo que podemos encontrar el Oriente y sus manifestaciones artísticas.³² Ahora bien, el lugar en el que se ubica esta asimilación es aquel donde sea posible encontrar sus modos de producción epistemológicos. Conocemos el mundo a partir de la manera en la que lo consumimos. Específicamente aquello que se encuentra en el “écart” proustiano. *El sitio de la representación se convierte de este modo en un sitio privilegiado en todos los sentidos: por una parte, privilegiado en tanto que es el sitio en el que de hecho se produce el arte; por otra, no menos importante, el sitio en el que esta producción se incorpora en la episteme (occidental)*. Respecto a este sitio privilegiado, Malraux afirma:

La possession privée des statues et des tableaux, leur dépendance de l'ameublement, nous ont fait oublier ou ignorer que la plupart des civilisations ont créé l'œuvre d'art pour un lieu privilégié. Le palais le fut pendant quelques siècles. L'hypogée, le sanctuaire, la façade du temple, le tombeau, la grotte sacrée, l'ont été de façon beaucoup plus profonde, souvent plus durable — et plus révélatrice. Parce qu'ils ne sont pas des lieux de luxe ou de prestige, mais d'autre monde. Ce que nous montre la première cathédrale venue, et tous les tombeaux d'Égypte encore en place. (Malraux 1965 210-212)

Lo que está en juego en esta incorporación es el propio carácter privilegiado de este sitio — en el sentido de propiedad no esencial o sustancial sino económica, es decir, el valor de cambio (Sánchez Vázquez 2003 182). Continúa Malraux:

La fonction de la statue en tant qu'objet, est de représenter le mort ; la fonction de la création artistique égyptienne, celle du style égyptien tout entier, est de créer les formes par lesquelles ce mort ne devient pas cadavre — la raideur égyptienne appartient à tous les arts sacrés — mais une figure promise à l'éternité. Cette statue [...] on l'a sculptée *pour* être un *Double* : son créateur peut la juger supérieure à telle autre statue en tant que double ; mais si elle cesse d'être un double, elle n'est plus rien. Elle appartient à un monde particulier, de l'éternité et non de la terre : c'est le monde des hypogées, et celui des statues funéraires. (Malraux 1965 212)

En la negación de la muerte nos encontramos esa eternidad contra la cual se opondrá el capitalismo — en la búsqueda, por cierto, de su propia eternidad, sintomática, propia de la

³² “Knowledge of the Oriental, because generated out of strength, in a sense creates the Orient, the Oriental, and his world” (Said 40).

modernidad.³³ *El carácter de doble del arte, sin embargo, más que una re-presentación fenoménica, se dirige hacia una referencia que se contiene en él. En este punto, también, se encuentran, se tocan los programas de Céline y Malraux: el mundo se dobla sobre sí mismo al ser referente y referencia.* Empero, a diferencia de Céline, en Malraux hay un regreso, en esta materialidad, una inserción de ese *otro mundo* en el mundo, en el texto/mundo. Esta inserción depende de la duplicidad, lo que implica que el imperio del signo ha llegado a su fin en el sentido de una no-significación constante, aunque discontinua. No quiero decir que el imperio del signo no tenga un valor estético, sino que éste ha sido cambiado, o, mejor dicho, intercambiado, por un valor de cambio. La eternidad del arte de las civilizaciones no-europeas es una eternidad que niega la vida como único centro de producción semiótica y le permitirá a la “cultura europea” producir, en términos de Jitrik, nuevos “concentrados semióticos”, entre ellos el silencio³⁴, con base en el cual Malraux habrá de “hablar de la literatura”, en tanto que forma de arte, en *Les voix du silence*. Por lo consiguiente, hay, ya, en el arte, una muerte necesaria, una salida del régimen sígnico para que haya, quizá, permanencia, o, mejor dicho, *restance* (Derrida 1990 104).

Es por ello que, en la segunda instancia de la crítica de Malraux nos encontramos con una constante lucha entre lo ficcional y lo real, entendidos ambos en términos de una separación de ambos estratos con el fin de que el arte pueda tener, acaso, su propia esencia.³⁵ “Il ne s’agit pas de l’accord de la sculpture ou de la peinture avec une

³³ Lo mismo sucede con las vanguardias, ya que, como afirma Sánchez Vázquez, “[m]ientras el museo les garantiza su perdurabilidad al acogerlas en su seno y da, con ello, su aval al ‘gran arte’ que resiste al tiempo, el mercado impulsa la innovación necesaria para que el desgaste de un estilo no atente contra el valor de cambio. [...] La vanguardia contribuye así a remediar la ceguera eurocentrista de la modernidad, y a dar una dimensión concreta a su universalismo abstracto. Al entrar en el museo, el arte no occidental comienza a adquirir carta de ciudadanía estética. Ciertamente, esa adquisición tiene su costo: dejar a las puertas del templo del arte el conjunto de significados y funciones que lo ataban a su contexto vital” (Sánchez Vázquez 2003 196-197).

³⁴ Sobre el silencio, dice Jitrik: “el modo de usarlo desde el poder o como arma contra el poder también son formas morales como las que indican respeto, sumisión, compunción” (Jitrik 2007 86).

³⁵ Parece que este retorno a las esencias no es una especie de zona de seguridad ante la destrucción que implicaron Auschwitz, el Gulag e Hiroshima/Nagasaki sino un adelanto al proyecto con el que Barthes habrá de proponer su lectura de la fotografía. *La chambre claire* es, ante todo, un programa fenomenológico de lectura de la fotografía —y no es casual ni arbitrario que Barthes se haya interesado en esa forma de arte, dado su carácter potencialmente documental, es decir, “verdadero”— que le otorga una esencia propia, distanciada del objeto que con-tiene (Barthes 2008 133). Pero parece, asimismo, que el mundo, tal como se le veía en 1947, al menos, no estaba listo para este cambio del signo al *eidos*. Con esto quiero decir, sencillamente, que gran parte del proyecto de Derrida —y, en algún sentido, también del de Foucault; y estos dos nombres *aparecen* ahora como espectros del fantasma que, quizá, en nuestros días, merodea por todos los

architecture (les grottes de l'Asie n'ont pas d'architecture), mais avec un lieu surnaturel, avec la présence des dieux, des démons, des morts" (Malraux 1965 212). El arte es, en esencia —si se me permite el desliz fenomenológico—, una decisión entre lo real o lo ficcional. Empero, se trata, siempre, de una esencia falsificada por la imaginación, no en el sentido creativo que solemos atribuirle, sino en el sentido en el que construye nociones, conceptos, ideas, a partir de lo que se encuentra aceptado por consenso. Hay una distancia entre esta imaginación y la ideología entendida en términos estrictamente marxista-althusserianos desde el momento en el que la ideología, en tanto que “retardo”, se precipita en el vacío (Althusser 504). La imaginación, para seguir en esta relación dialógica, es ese vacío donde se precipita la ideología.

Quizá podamos entender mejor esta distancia si, junto con Lyotard, y para continuar dentro del terreno de la crítica de la modernidad, aceptamos que el consenso es imposible y que en esta imposibilidad del consenso se encuentra la condición de posibilidad de la asimilación del arte en términos de cultura y producción (intelectualización, teorización del arte) pero también, sobre todo, de ficción. “Quelle différence réelle entre une théorie et une fiction ? Après tout, est-ce qu'on n'a pas le droit de présenter des énoncés théoriques sous la forme des fictions, dans la forme des fictions ? Pas *sous* la forme, mais *dans* la forme” (Lyotard 1979 31). El peligro es que, al presentar enunciados teóricos *en* la forma de ficciones, el arte puede ser totalitario. Volveré a esto más adelante.

Por ahora, como cuarta y última característica de las transformaciones estético-políticas del siglo XX francés: en tanto que producciones que adquieren una cierta materialidad, éstas pueden apelar al mundo sólo en el sentido en el que son constructos culturales. El arte, de este modo, resalta su valor de inoperatividad en el mundo y, no sólo eso, se materializa, en el imaginario, al menos, como una producción inofensiva que sólo debe entenderse en el marco de su consumo. Se reactiva de este modo una especie de dialéctica marxista de

rincones de la crítica literaria— era necesario para que se evidenciaran los excesos de la fenomenología husserliana y sus fallas. Empero, es en la medida en la que Malraux e incluso el propio Barthes reducen esos excesos y se insertan en esas fallas que puede haber un regreso a la fenomenología. Incluso en el último Derrida, al menos al tratar el problema del archivo de los documentos literarios de Hélène Cixous, hay un cierto regreso a la fenomenología. “Ce n'est pas Hamlet tenant un livre, mais Hamlet tenu sur des remparts de livres, dans l'architecture d'une bibliothèque en déconstruction” (Derrida 2004 94). El regreso se encuentra en que el éidos de Hamlet, su naturaleza desestabilizadora, se (re-)presenta sobre los libreros, en la arquitectura de una biblioteca en deconstrucción. Es decir, se materializa. No quiero decir, empero, que el paso del signo al eidos sea una salida sencilla sino que, en algún punto, quizá justamente después de que el mundo devino conscientemente signo, la necesidad fue otra. ¿Nostalgia por la trascendencia, por el Absoluto?

producción/consumo, con la diferencia de que los productos del arte, funcionando en/desde/para el mundo, son los productos, las producciones del mundo mismo. Creemos que conocemos el *mundo* porque *conocemos* el arte. Incorporación tautológica de la operatividad, en este caso, del ensayo (¿para qué escribir de lo que, de todos modos, tenemos conciencia a partir de su propia materialidad?) y de su actualización en tanto que modelo de manifestación reflexiva (¿de qué sirve un ensayo si el arte no tiene una función?), pero, asimismo, des-corporación del arte en cuanto a que es un modo petrificado de entender el mundo. Des-corporación que se con-centra en la secularización del arte:

Le Musée Imaginaire naît d'une métamorphose aussi profonde que celle dont naquirent les premières collections italiennes : comme les dieux antiques lors de la Renaissance, les dieux qui ressuscitent devant nous sont amputés de leur divinité. [...] Si les statues pouvaient retrouver leur âme originelle, les musées appelleraient la plus vaste prière que la terre ait connue ; si nous éprouvions les sentiments qu'éprouvaient les premiers spectateurs d'un Double égyptien, d'un crucifix roman, nous ne pourrions laisser ceux-ci au Louvre. Nous savons que tous les arts du sacré, tous les arts de la foi, sont entraînés par la métamorphose ; que pour le chrétien Cézanne, un crucifix roman est une sculpture et non le Christ, la *Vierge* de Cimbaué est un tableau et non la Vierge ; que les statues des pharaons ne sont des doubles de personne. (Malraux 1965 196)

La amputación de la divinidad es posible sólo a partir de la colección, del catálogo. El alma que Céline pide que se cambie en el mundo es, en Malraux, el alma otra, el alma del otro que no puede ser rastreada sino en las huellas de su materialidad, es decir, en sus manifestaciones estéticas. De ahí que éstas sean, aunque separadas por un guion (en francés estarían, al contrario, unidas por este *trait d'union*), no sólo estéticas sino políticas, es decir, sometidas a una jurisprudencia (el discurso de la “cultura europea”) y “funcionando”, siempre entre comillas, en/desde/para la civilidad. Abandonar el arte en el museo es posible sólo porque tenemos una vaga idea de esta huella, aunque no en el sentido contextual al que pertenece sino en otro, en su valor de cambio. Con este abandono comienza lo que se llama globalización, problema al que volveré más adelante. Mientras tanto, es preciso decir que, una vez más, nos encontramos con el problema de la citacionalidad, de la iterabilidad derridiana, del contexto. El arte tiene un contexto de producción que es al que es preciso apelar, según Malraux, para poder entenderlo. ¿Qué sucede, empero, si no queremos entender? ¿Qué pasa si, como dice Foucault, los discursos, desde su especificidad, no apelan a una instancia superior que los organice y que produzca en nosotros un efecto, una necesidad de desciframiento (Foucault 1972 55)? En suma, ¿qué es el arte? —o, mejor

dicho, ¿qué *hace* el arte, cuál es la *acción* de eso que hemos, consensualmente, convenido en llamar, en seguir llamando “arte”?

El problema se agudiza si pensamos en las distintas categorías que se incluyen en esta especie, en la genealogía de esta familia llamada “arte”. Si todas las artes de lo sagrado han sido arrastradas por la metamorfosis de la que habla Malraux, ¿no son las transformaciones estético-políticas del siglo XX las que nos permiten, aunque sea momentáneamente y en tanto que movimientos de autoconciencia, darle un nuevo sentido político al arte, regresarlo, quizás, a un sentido sacro? Si es así, ahora, al fin, podemos salir del gentilicio “francés” y decir que estas transformaciones no sólo se afectan, aunque sea el caso que haya estudiado en este capítulo, por el gentilicio “francés”, sino que, por su carácter apelativo al mundo pueden considerarse como generales, si bien, hasta cierto punto, esta generalidad dependa de una excepción. De ahí, pues, la importancia del ensayo en su *sentido material* y de las características operatorias que hemos detectado en él. Pues, ¿no es acaso el museo secularizado el signo físico, visible y material de la cúspide de la civilización europea y, al mismo tiempo, de su caída? ¿Cuál es la fuerza que se encuentra detrás de este signo, qué lo sostiene? Según Malraux, se trata de una fuerza poética, de una poesía potente o en potencia: “les grandes œuvres religieuses sont inséparables d’une puissante poésie, et deviennent poésie autant qu’elles deviennent art lorsque leur Vérité les quitte, mais la poésie y est toujours subordonnée à la foi et, presque toujours, moyen d’expression de la foi” (Malraux 1965 197).

La verdad, que la episteme europea había guardado en el cajón desde Proust, vuelve a aparecer, ahora en mayúsculas (“Vérité”). Y en ella se encuentra la tercera y última condición de la crítica de Malraux: lo que hace posible estas amputaciones generales es la petrificación de la que es presa el arte a partir de la fotografía, de su representación y de su materialización en el libro, pues “à la représentation du monde succède son annexion” (Malraux 1965 72). Esta anexión es de carácter puramente material y ese material, ya singularizado, tiene un valor. ¿De qué tipo? “Que le sociologue soit ici prudent : l’*art* qui succède à celui qui achetaient les aristocrates n’es pas celui qui achètent les bourgeois, c’est celui que n’achète personne” (Malraux 1965 76). Y nadie lo compra porque la fotografía lo ha fijado (*fixé*), lo ha petrificado (*figé*), y con ello ha detenido su movimiento, le ha otorgado una identidad, lo ha hecho un documento banal:

Et la reproduction n'étant pas la cause de notre intellectualisation de l'art, mais *son plus puissant moyen* [las cursivas son mías], ses astuces, et quelques hasards, servent encore celle-ci. [...] Le cadrage d'une sculpture, l'angle sous lequel elle est prise, un *éclairage étudié* surtout — celui des œuvres illustres commence à rivaliser avec celui des stars — donne souvent un accent impérieux à ce qui n'était jusque-là que suggéré. [...] En outre, la photographie en noir « rapproche » les objets qu'elle représente, pour peu qu'ils soient apparentés. [...] Les œuvres *perdent leur échelle*. [...] Il est sans importance qu'une grande statue devienne petite : elle se transforme en document banal, et nous ne nous y méprenons guère. Mais l'agrandissement des sceaux, des monnaies, des amulettes, des figurines, crée des véritables *arts fictifs*. L'inachevé de l'exécution, dû aux petites dimensions de ces objets, y devient un style large, moderne d'accent. [...] La conséquence de cette « création par la photographie » est tantôt épisodique, tantôt considérable. [...] Épisodiquement, elle révèle des œuvres singulières en marge de leur civilisation. Perdues dans les musées, dans les collections, elles faisaient figure de curiosité. Isolées, étudiées, elles deviennent interrogations, et, lorsqu'elles ne s'insèrent pas dans l'histoire, suggèrent des grands styles disparus ou « possibles ». (Malraux 1965 94-98)

El carácter episódico-fotográfico, en suma, fragmentario de la creación es ese mismo que buscarán los nuevos romanciers para la novela. La obra, al perder su escala, puede ser considerada solamente en el sentido en el que apela a un valor de cambio en el mercado de los estilos. De ahí que se haya tachado al *Sganarelle* garyano de un ataque en contra del estilo vigente, del valor vigente, es decir, el del Nouveau Roman. No es así, y lo veremos con detenimiento en el siguiente capítulo. Empero, lo más significativo, en todos los sentidos de la palabra, de este pasaje de Malraux, es la denominación “*veritables arts fictifs*”. La ficción adquiere un carácter negativo cuando se le considera verdadera, pero, al mismo tiempo, puede ser ese otro espacio, esa alteridad positiva que no busca legitimar ni legitimarse sino simplemente darle un espacio a la posibilidad de la verdad, como lo veremos con la propuesta estética de Gary, sin lugar a dudas emparentada con la crítica del imaginario en Malraux, a la que apela la Ficción —la mayúscula es mía. *En suma, el arte, desde la lectura que de éste realiza Malraux, no salva nada. No es capaz, en esta materialización de la que es presa, de salvarse siquiera a sí mismo.* Los documentos en los que se explicita su estilo, sin embargo, lo alejan de una simple representacionalidad y lo acercan a la verdad, una verdad que será puesta en duda todo el tiempo en/desde/para el arte mismo. En/desde/para la ficción, como será el caso de la novela total.

SEGUNDA PARTE

EXAMEN DEL CONCEPTO DE NOVELA TOTAL EN *POUR SGANARELLE* DE ROMAIN GARY

IV. Gary/Kundera/Goytisoló

Si bien la ausencia de Gary en el marco de la crítica literaria francesa es un punto decisivo para el olvido que ha tenido su obra, olvido/ausencia que podría explicarse, según lo he tratado de exponer (Leal Rodríguez 2013 12-17), primero, en relación con su condición diplomático-gaullista y, en segundo lugar, a su posicionamiento ético-estético — precisamente todo lo que expone en *Pour Sganarelle*—, el olvido de Gary y de su “ensayo” sobre la novela entre los escritores (novelistas, sobre todo) es no sólo motivo de una gran laguna en el desarrollo del pensamiento sobre la novela en el siglo XX sino un espacio de vacío en la propia producción literaria. La ausencia de Gary, entonces, se manifiesta precisamente como lo que, poco a poco, he definido como materialidad espectral, es decir, la relación dialéctica entre el libro y lo que éste vehicula, o bien, para decirlo aún más claramente, aquello que la materia esconde o muestra a su antojo. Un ejemplo de ello, que nos sirve de puerta de entrada al examen del concepto de novela total en el *Pour Sganarelle*: en su ensayo *Naturaleza de la novela* —un texto menor en el que Goytisoló hace no más que un recuento de los momentos centrales del desarrollo, desde un punto de vista embrionario, de la novela en/desde/para la literatura Occidental—, el novelista español propone, o, mejor dicho, esboza una tesis que coincide con lo que he tratado de exponer en el capítulo antecedente: la relación de la novela con el ensayo y el modo en el que ambos tienen la capacidad de modificar la “realidad” al mismo tiempo que ser modificados por ésta. Publicado en 2013 y galardonado con el premio de ensayo de la editorial española Anagrama, *Naturaleza de la novela* es un libro que bien podría haber sido escrito en la España franquista, alrededor de los años cincuenta o sesenta del siglo XX, un texto que ignora la crítica estructuralista y, por consiguiente, la crítica y la teoría posestructuralista también —ni qué decir de la teoría poscolonial, el esquizoanálisis, la teoría feminista...—: incapaz de decir *qué* es la novela, es decir, *cuál* es su naturaleza,

Goytisolo trata de exponer el modo en el que ésta representa al mundo y al hombre, es decir, *cómo* se manifiesta eso que (acaso) es la novela. Conformado por largas citas de muchos textos que, me atrevería a decir, son ampliamente conocidos por cualquiera que pudiera interesarse en el propio libro de Goytisolo, este ensayo de Goytisolo dice apenas lo que es, ya, lugar común: la novela, “como la conocemos”, tiene su punto de partida en el *Quijote* (Goytisolo 2013 71). Digo, no obstante, que hay algo como un indicio de tesis que relaciona novela y ensayo, que pudiera haberse explorado y explotado más ampliamente — lo que no significa “mejor”—, cuando Goytisolo hace una relación histórico-epistémica entre Cervantes y Montaigne:

paralelamente a la constitución de lo que hoy entendemos por novela como género literario, se produce la de otro cuyo fundador —no ya del concepto sino también del propio término que lo designa— es Montaigne: el ensayo. Es decir: la antítesis de las elucubraciones y clasificaciones abstractas propias de la escolástica imperante en el curso de la Edad Media. [...] No deja de ser curioso que [...] el protagonista de los Ensayos sea el propio Montaigne[...] una peculiar variante de don Quijote en su voluntad de expresar el sentido de la vida desde el aislamiento de la torre en la que se refugia a fin de protegerse del mundanal ruido que tan bien ha conocido hasta entonces, esas experiencias de una vida pública siempre presente en sus reflexiones (Goytisolo 2013 76).

Insisto: es, la de Goytisolo, una tesis que no se explora del todo, pues si, en efecto, el ensayo se posiciona ante el mundo desde una torre aislada como aquella desde la cual escribió Montaigne, ¿no hace lo mismo la novela al convertirse en *el* género literario de la sociedad burguesa, de la individualidad desligada del acontecer político-social del mundo?

Más allá, pues, de destacar los puntos débiles de este ensayo, me interesa abrir el presente capítulo sobre el examen concreto (e incluso probablemente filológico) del concepto de novela total en *Pour Sganarelle* con una característica que emparenta el libro de Goytisolo con el de Gary, pasando, antes, por otro texto, éste, de 1986, que también versa sobre la novela: *L'art du roman*, de Kundera. ¿Qué tienen en común estos libros? En primera instancia, es decir, superficialmente, que los tres son textos escritos por novelistas, desde/sobre la novela —si tomamos el libro de Gary como un primer momento post-lukácsiano de esta reflexión europea sobre la novela, estos tres textos tienen en común, en este nivel superficial, considerarse como puntos de inflexión. Ahora bien, de acuerdo con esta primera característica, podría —y no sólo eso, *tendría*— que incluir en esta relación una larga lista de textos sobre la novela, que van desde Stern hasta Philippe Forest — curiosamente dos “novelas” que se aproximan más al “ensayo”— pasando por Stendhal,

Virginia Woolf y Michel Butor: novelistas que, en algún momento, se han dado a la tarea de preguntarse —y algunos han incluso osado responder— *qué* es la novela. Sería, ésta, una tarea más cercana al catálogo que a la crítica literaria. Por ello, el segundo criterio que emparenta *Pour Sganarelle*, *L'art du roman* y *Natureza de la novela* es un criterio decisivo: la relación formal que mantienen, sea incluso a partir de las oposiciones, con el ensayo, concretamente con el ensayo literario; es decir, el modo en el que ese *nom de famille* Proust/Valéry/Céline/Malraux no se continúa sino que se disemina en ese otro, Gary/Kundera/Goytisolo. Con esto no quiero decir que todos los demás textos que tendrían que incluirse en esta familia no sean ensayos, muchos de ellos literarios —y que no sean, a su modo, discontinuidades que podrían implicarse en el nombre Proust/Valéry/Céline/Malraux—: me refiero, más bien, como lo intenté explicar en el capítulo precedente, al modo en el que ensayo y novela se tocan, se confunden, se hacen imposibles de definir completamente. Pero este criterio no basta, pues sería solamente un criterio formal: por ello amplió esta relación Gary/Kundera/Goytisolo a un tercer criterio para cerrar el examen del concepto de novela total al marco de lo que sucede en/desde/para/entre estos tres libros —aquello que ya está explícitamente en el propio concepto garyano—: la totalidad.

En este sentido, los tres textos pertenecen a la modernidad pero, paradójicamente, tratan de salir de ella por medio precisamente de la novela como política posmoderna (Gary) y como estética posmoderna (Kundera/Goytisolo). Entonces es donde se fragmenta el nuevo *nom de famille* con el que pretendo trabajar, quedando así Gary \neq Kundera/Goytisolo. Sin embargo, a diferencia, por ejemplo, de los ensayos de los *nouveaux romanciers*, ni el texto de Gary ni aquellos de Kundera/Goytisolo apelan a convertirse en manifiestos formales, es decir, a reivindicar el espíritu de la vanguardia (o, en su caso, el modernismo norteamericano) y, con ello, reactivarla: la principal característica de estos tres ensayos es que apelan, a través del nombre “novela”, al establecimiento de una relación entre lo imaginario y el mundo en el que éste se inscribe. En suma, se trata de textos que reactivan directamente el problema propuesto por Bürger a finales de los años setenta: la relación del arte con la praxis vital.³⁶ Y este problema se desborda en otro, no menos importante, que

³⁶ “Only after art has wholly detached itself from everything that is the praxis of life can two things be seen to make up the principle of development of art in bourgeois society: the progressive detachment of art from real

implica praxis y totalidad (es decir, espíritu (de vanguardia), para volver a Valéry). Dicho de otro modo, un problema que, en lo que concierne a Gary, va de Hegel a Lukács, pasando por Marx.³⁷ Así pues, en el decurso del presente capítulo, a través del examen del concepto de novela total en el *Pour Sganarelle*, intentaré asir las modificaciones que la novela ha sufrido desde la totalidad hasta el totalitarismo. Esta totalidad no puede obviarse si consideramos, además, la relación (y la ausencia de Gary en esta relación) que tienen los libros de Gary ≠ Kundera/Goytisolo: 1) el abandono de la vanguardia y la apertura al posmodernismo (Gary); 2) la decadencia posmoderna y el triunfo de la concretización temática como sistematización metafísica de la existencia (Kundera); y 3) la extinción de la novela y su posible salvación por medio del paradigma bíblico (Goytisolo). Vale la pena mencionar, antes de abrir el examen del concepto de novela total en *Pour Sganarelle*, que será precisamente el carácter global(izado) de esta relación Gary ≠ Kundera/Goytisolo el que me permitirá, al final de este examen, dar el paso a la relación más conflictiva que se plantea en la novela total: aquella que mantiene con el totalitarismo *fuera* de la novela; la lucha que implica; su posible fracaso.

V. Tolstói, “[pre]último antepasado”

No es coincidencia que *Pour Sganarelle* comience justamente donde concluye Lukács —la reedición de *La théorie du roman* había aparecido en 1962 con prólogo del autor—; mejor dicho con quien concluye Lukács: Tolstói, cuya influencia en Gary es determinante, como lo he tratado de exponer anteriormente (Leal Rodríguez 2013 35). No obstante, ese comienzo del *Sganarelle* no es tanto un diálogo con Tolstói sino con Lukács:

Commençons par Tolstoï, puisque aussi bien il me tombe sous la main [...] Partons donc de Tolstoï, puisque je ne sais littéralement à quel saint me vouer. Et le prophète de Iasnaïa Poliana était toujours prêt à vous montrer le chemin de tous les saluts, en n’y engageant, du reste que son index. [...] J’ai lu Lev Nioklaïevitch pour la première fois à l’âge de vingt-six ans, alors que mon œuvre était déjà commencée. Je ne me suis nourri ni de sa technique, ni de sa philosophie et je n’ai pas cherché à l’imiter. Il n’a pas enrichi mon art : il a enrichi ma vie. Et en me rassasiant comme lecteur, il a creusé ma faim comme romancier. Un écrivain ne saurait contracter de dette plus grande. (Gary 1965 11, 16)

life contexts, and in the correlative crystallization of a distinctive sphere experience, i.e., the aesthetic” (Bürger 1974 23)

³⁷ “[Lukács] is of central importance as the founding father of Western Marxism, the theoretician who place the category of totality at its heart. His work of 1923, *History and Class Consciousness*, has been generally acknowledged as the charter document of Hegelian Marxism, the highly controversial inspiration of a loyal (and sometimes not so loyal) opposition to institutional Marxism in [the XXth] Century” (Jay 1984 84).

La primera línea del *Sganarelle* pretende responder a una lógica accidental del acontecimiento, que acerca más el texto garyano, no obstante su profunda dimensión filosófica, a la dinámica digresiva de una novela que a aquélla característica del texto teórico, en el que las problemáticas se presentan sistematizadas, en cierto modo falsificando el proceso cognitivo por medio de una organización apriorística evidenciada. La escritura garyana del *Sganarelle* no se aparta del modo en el cual Gary trabaja la mayoría de sus libros³⁸: se trata de una escritura elíptica en la que los momentos decisivos de la argumentación/narración están siempre coordinados por el acontecimiento-accidente. Así pues, luego del “*commençons par Tolstoï*” con el que abre el *Sganarelle*, Gary hace una digresión en la que confiesa su estado de ausencia de novela y personaje, esa neurosis que atraviesa, tanto como aspecto que Gary critica a los novelistas totalitarios como pulsión de su propia escritura, que va y viene sobre los mismos temas una y otra vez, dándole al *Sganarelle* garyano un aspecto de profundidad que se constituye a la manera, insisto, de la novela. Sin embargo, este estado de ausencia de personaje y de novela es, afirma Gary, “une présence latente, mais en dehors de moi : je ne parviens pas encore à la saisir, à la concrétiser, à être, je n’arrive pas à sortir de l’esquisse. Mutilé, infirme, incomplet, un poisson hors de l’eau, un romancier sans roman” (Gary 1965 12). Ese es, en términos de San Agustín —y, con ello, en la tradición del libro confesional³⁹—, el estado en el que se encuentra Romain Gary al momento en el que, como por coincidencia, Tolstói le cae a las manos. Y es que la reflexión que Gary habrá de ejercer sobre/desde la novela parte precisamente de ese estado imaginario en el que el “moi” no es aún un “je”, para decirlo en términos de Lacan.⁴⁰ Todos los elementos están ahí: la “familiaridad” con Tolstói al

³⁸ A excepción de 1) *Europa*, publicada en 1971; 2) aquellos libros que publica bajo el heterónimo de Émile Ajar; y 3) su primera novela, inédita empero hasta el centenario del nacimiento de Gary: *Le vin des morts*. Esta novela, de corte más bien céliniano, tiende a la enumeración caótica, a la cual Gary no regresará sino, precisamente, en el *Sganarelle*: “Ça bondissait, ça tanguait, ça se répandait, se ramassait, bavait, braillait, pétait, se cognait, dégueulait, se touchait, urinait, se déroulait, s’enroulait, se mettait en boule, se contractait, se mettait le doigt dans l’œil, dans le trou du cul, dans la bouche, dans la bouche, sentait les merdes, les urines, le bouc, le lait de maman” (Gary 2014b 93).

³⁹ “Este es el estado en el que me encuentro. Llorad conmigo y llorad por mí los que hacéis algo bueno con vosotros mismos en vuestro interior de donde proceden las obras. Porque los que no lo hacéis, no os importarán estas cosas mías” (San Agustín 401 271).

⁴⁰ En la formación de lo que Lacan llama el “*je idéal*”, siguiendo a Freud, el “*petit homme*” pasa por un momento de especularidad, precisamente lo que Lacan llamará el estadio del espejo, en el que la impotencia motriz y la dependencia de alimento son determinantes, “en une situation exemplaire [...] où le *je* se précipite en une forme primordiale, avant qu’il ne s’objective dans la dialectique de l’identification à l’autre et que le

llamarlo “Lev Nikolaïevitch”, la negación de haberse alimentado de su técnica o su filosofía y, no obstante, la deuda que tiene Gary con Tolstói por haber abierto su hambre como novelista. Dicho de otro modo, y sin que ello sea una hipérbole, Gary es capaz de articular todo el *Sganarelle* precisamente en la medida en la que Tolstói *se* lo permite.

Esta dependencia, que podría interpretarse simplemente como la Ley del Padre, para volver a Lacan⁴¹, está sometida a otra instancia dialéctica que es fundamental para que las condiciones de la novela total se hagan posibles: la oposición Gary/Lukács, a su manera dos “petits hommes” que están peleando por el afecto de un padre que prohíbe y concede (límites) al mismo tiempo. Esto dice Gary de Lukács:

tout ce qui Lukács a jamais pu dire en 1937 sur le roman historique n'est qu'un balbutiement optimiste comparé à l'état de névrose concentrationnaire, totalitaire dans lequel l'élimination romanesque — on ne peut même plus dire la création — est tombé. Le roman est devenu une pathologie historique” (Gary 1965 31).⁴²

Empero, no es aún, al menos en cuanto a Tolstói, que Gary está dialogando con el Lukács crítico de la novela de la sociedad burguesa —y no, como se la ha catalogado, el Lukács funcionario del Partido, “defensor” ciego del realismo socialista (volveré a esta problemática en el siguiente apartado)— sino con el primer Lukács, teórico de la novela. Ahora bien, es menester decir que esta escisión entre un Lukács (autor de la *Teoría de la*

langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet” (Lacan 1949 93). Ese “tener en las manos a Tolstói” cumple, pues, con una función de apertura del lenguaje en el *Sganarelle*: para hablar, para establecer esa dialéctica de identificación con el otro (en este caso, un sujeto encarnado, nombrado Georg Lukács), Gary necesita reconocerse impotente, es decir, novelista sin novela. Volviendo a Lacan: “cette forme [*idéal* du je] situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, —ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptomatiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité” (Lacan 1949 93-94). Dicho de otro modo, Gary accede a su “je” precisamente en la medida en la que Tolstói se lo permite. Esta relación de paternidad será explorada más adelante.

⁴¹ En la trayectoria —destinación, como la llamará Derrida (Cfr. *Infra*)— del sujeto mítico de la necesidad hacia el “Autre” donde se acumulan los significantes, éste se encuentra con una prohibición enunciada por la función del Padre: “partons de la conception de l'Autre comme du lieu du signifiant. Tout énoncé d'autorité n'y a d'autre garantie que son énonciation même, car il est vain qu'il cherche dans un autre signifiant, lequel d'aucune façon ne saurait apparaître hors de ce lieu. Ce que nous formulons à dire qu'il n'y a pas de métalangage qui puisse être parlé, plus aphoristiquement : qu'il n'y a pas d'Autre de l'Autre. C'est en imposteur que se présente pour y suppléer, le Législateur (celui qui prétend ériger la Loi) [...] Mais non pas la Loi elle-même, non plus que celui qui s'en autorise. [...] Que de cette autorité de la Loi, le Père puisse être tenu pour le représentant originel, voilà qui exige de spécifier sous quel mode privilégié de présence il se soutient au-delà du sujet qui est amené à occuper réellement la place de l'Autre, à savoir de la Mère. La question est donc reculée” (Lacan 1960 293). De este modo, una lectura *estrictamente* lacaniana de la oposición entre Gary/Lukács habría de considerar a Tolstói como el padre y a su Obra como la madre.

⁴² Vale recordar que en 1958, Lukács había publicado ya su *Significación actual del realismo crítico*, en la que llega a una conclusión similar con respecto a Sartre, donde propone que a la enfermedad individual se le opone la enfermedad del mundo (Lukács 1958 36).

novela —y, probablemente, también de *La novela histórica*) y el otro (autor de la *Significación actual del realismo crítico*) es arbitraria. Paul De Man reconoce que hay cierta continuidad entre el primer Lukács y el Lukács “marxista” (De Man 1996 527). El artículo que De Man le dedica a la *Teoría de la novela* es por demás una mera síntesis que reconoce lo que el propio Lukács afirma con respecto a su obra en el prólogo a la reedición de 1962 de la *Teoría de la novela*, a saber, que en ésta hay un lenguaje pre-hegeliano y post-nietzscheano al mismo tiempo (De Man 1996 528). Lo que no alcanza a —o no quiere— entender De Man es, sin embargo, que la totalidad en Lukács debe forzosamente ser discontinua, pues, de otro modo, el individuo no sería problemático (De Man 1996 531). En suma, la discontinuidad forma parte de la novela en tanto que no pertenece a la lógica ni a la ontología de las civilizaciones cerradas. La novela se presenta, de esta manera, como impermanencia (restancia, en términos derridianos).⁴³

La respuesta de Gary a Lukács le permite introducir en su reflexión sobre/desde la novela —que aún no deja de ser, tampoco, un balbuceo, tal como él mismo ha catalogado las palabras de Lukács— una categoría que será fundamental para el concepto de novela total: *Puissance*.⁴⁴ Antes, empero, Gary le responde a Lukács con una frase condicional: “si les personnages de Tolstoï doivent tout à son génie, ils me semblent devoir fort peu à son authenticité humaine. Je crois qu’ils étaient en partie nés de son besoin de posséder totalement les êtres, mais il se peut que tout art procède de ce besoin tyrannique et infantin de possession du monde” (Gary 1965 18). “Tiránico e infantil”: una vez más, el lenguaje de Gary, que parece coincidencia, no lo es: está hablando de la necesidad del niño de ser sometido por el tirano, que a su vez se comporta como un niño al jugar con lo que posee, en este caso, el propio mundo, el mundo en sí mismo. El mundo, entonces, como juguete de un niño que “n’invente pas le monde : il l’utilise” (Barthes 1957a 64). Luego, más adelante en el mismo párrafo, Gary se refiere a la ausencia, es decir, la influencia que Tolstói *no ejerce* en la obra de los novelistas de “mi-temps”, para concluir:

⁴³ Desde esta impermanencia, Lukács afirma, con respecto a Tolstói: “Grand, réellement épique fort éloigné du genre romanesque, l’art de Tolstoï tend à la représentation d’une vie fondée sur la communauté de sentiments entre les hommes simples et intimement liés à la nature, communauté qui s’adapte au grand rythme de la nature, qui se meut à sa cadence de la naissance et de la mort, qui exclut tout ce qui, dans les formes étrangères à celle-ci, est petitesse, séparation, dissociation, durcissement” (Lukács 1920 147).

⁴⁴ Ante las dos posibles traducciones de *Puissance* (a saber, “poder” o “potencia”), he decidido dejar esta categoría en francés, pues creo que el *Sganarelle* las enuncia ambas dependiendo del contexto. La traducción más adecuada sería, pues, “el-Poder/la-Potencia”.

Car le souci dominant du romancier de cette mi-temps du siècle et de la littérature est de ne pas défier la Puissance — ne parlons même de lutte, de victoire — mais uniquement d'éviter la rencontre avec ce que le vieux [es decir, Tolstói] avait si tranquillement affronté, imbibé, avalé, possédé : la réalité et « la foule horrible des hommes », comme le disait jadis Behaine, ce qui nous donne un roman sans personnages, sans histoire, c'est-à-dire, et peut-être l'aveu est-il là, *sans Histoire*. Roman sans visage, sans chair et sang, sans ces « viscères » qui inspirent, de son propre aveu, une telle horreur à M. Robbe-Grillet, un roman où l'objet inanimé devient « une rêverie du repos » de ces têtes coupées — coupées de la vie, cette trivialité, coupées du corps, des sens, de toute cette réalité populaire, cette banalité, en même temps que ce péril mortel. [...] Cet effort d'abstraction ou de concentration est une entreprise totalitaire. (Gary 1965 18-19)

Es sintomático que la novela totalitaria se haga presente antes que la novela total, y ello también constituye un diálogo con Lukács, pues para él, teórico de la novela, toda novela es total en el sentido en el que se trata de la forma que adquiere la madurez viril del hombre, la forma en la que el mundo recibe una coherencia significativa y obedece a una fuerza demoníaca en su trayectoria hacia la totalidad.⁴⁵ Digo, empero, que es sintomático que la novela totalitaria aparezca antes que la novela total en el *Sganarelle* debido a que no es sino por el hecho de que la condición socio-histórica en la que escribe Gary abre la posibilidad de la resistencia a la *Puissance*, siendo ésta lo que organiza lo arbitrario del arte precisamente como aquello que, en palabras de Derrida, es deconstructible.

Una de las características principales del *Sganarelle* es la de aludir a todo eso que Derrida denomina, precisamente en un texto dedicado a Lacan, los elementos constitutivos del logofalocentrismo que son propicios a la deconstrucción. Sin que esta lectura se interprete como una especie de *Zeitgeist* que merodeaba por ahí, a mediados de los 60 en Francia, creo que es posible decir que Gary se había percatado de algunos elementos propicios a la deconstrucción que dominaban el pensamiento filosófico y político francés, claro que desde otra perspectiva. Llamémosla, entonces, “coincidencia”, en el sentido no providencial del término —es decir, más bien como el acto que resume el *coincidir* de dos objetos, el encontrarse de éstos en el mismo sitio a partir precisamente de su incidencia, sin que ello se produzca un efecto de confluencia superficial—, bella coincidencia, incluso, que en el mismo texto en el que Derrida se queja de Sollers, último heredero de la familia

⁴⁵ “Le roman est la forme de la virilité mûrie ; son auteur ne peut plus croire, avec la jeune foi rayonnante qui est celle de toute poésie, que destin et sentiment sont deux noms pour une même chose, un seul et même concept [...] [c'est] une pure exigence et non une réalité effective. Et ce discernement qui est ironie se retourne aussi bien contre ses héros qui, avec la jeunesse qui exige toute poésie, échouent à faire passer cette croyance sur le plan de la réalité, que contre sa propre sagesse, forcée de regarder en face la vanité d'un tel combat et la victoire finale du réel” (Lukács 1920 81).

Sarraute/Robbe-Grillet —concretamente, del modo en el que éste quiso separarlo/unirlo a Lacan colocándolos en la misma nomenclatura ficcional novelesca, en *Les Samurais* (una mala novela, dice Derrida, no desde un juicio moral sino literario), donde los coloca a ambos, Lacan y Derrida, como “produits frelatés bons pour l’exportation” (Derrida 1992 68)—, Derrida hable asimismo de la importancia del año 1965, que coloca incluso en una suerte de autonomía fantasmática, “(fin des années 60, 1965, 1966-1967)” (Derrida 1992 71), destacándolo no sólo porque coincide con la edición definitiva de los *Écrits* de Lacan y concluye (1967) con la publicación del tríptico derridiano por excelencia (*De la grammatologie, La voix et le phénomène, L’écriture et la différence*), sino porque en ese año,

à ce même moment, exactement au même moment, on pouvait assister à une reliure théorique du discours lacanien qui faisait l’usage le plus fort et puissamment spectaculaire, de tous les motifs à mes yeux déconstructibles, en cours de déconstruction ; ce qui était encore selon moi plus grave, c’est qu’il s’agissait non seulement du plus déconstructible de la philosophie [...], non seulement donc du plus déconstructible mais même de ce qui traversant et débordant la philosophie ou l’onto-théologie (je veux dire le discours heideggerien) me paraissait déjà — et cela remonte à 1965 — appeler à son tour des questions déconstructrices” (Derrida 1992 73).

De este modo, la deconstrucción de la Novela a partir del reconocimiento de pares opuestos (novela total/novela totalitaria; novela abierta/novela cerrada; realismo/“réalisme”...) es no sólo posible sino necesaria, pues, mientras que la novela totalitaria sea “un charlatanisme philosophique qui consiste à élaborer la singularité psychique individuelle de l’auteur en une définition fondamentale de la « situation » de l’homme” (Gary 1965 20), ésta habrá de buscar el sentido absoluto, el todo. Entonces, si “le monde est tout : voilà pourquoi le nom de Tolstoï, dès qu’on parle de roman *total*” (21), como afirma Gary en el decurso de su misma respuesta a Lukács.

No obstante, de la cita anterior, y antes de volver directamente a Tolstói, me interesa asimismo destacar la parte de materialidad que, desde ese primer acercamiento a la novela total/novela totalitaria, Gary deja manifiesta, en la formulación de las cabezas cortadas de la vida, del cuerpo, del sentido; en suma, de lo que él llama “la realidad popular”. A este respecto, es posible leer el concepto de novela total como una forma de la praxis en tanto que “el modo específico del ser del hombre” (Kosik 1963 241). Gary dice:

Dans le roman total, le personnage ne saurait être fixé dans aucune situation, dans aucune conception idéologique, concentré dans aucune rigueur déterministe exclusive, il ne peut être invité à obéir au Cérémonial d’aucune certitude intronisée, à aucun désespoir :

l'œuvre étant son propre but souverain et supérieur, le désespoir n'est concevable que comme une impuissance créatrice, un désespoir devant le Roman ou devant la mort du Roman par quelque destruction physique de l'espèce. Tout arrêt définitif, toute fixation concentrationnaire du personnage dans une situation ou dans une idéologie est inconcevable : s'il n'y avait qu'une situation de l'homme, qu'une idéologie, si l'on pouvait accepter un définitif quelconque, si l'homme pouvait être définitivement exprimé dans une philosophie, dans une société, si la situation de l'homme pouvait être définitivement saisie, par cette vérité totalitaire, arrêté en elle et par elle, il ne lui resterait plus qu'à se coucher au pied de cette Raison cachée enfin dévoilée, se rouler en boule en mourir. [...] S'il y a philosophie, celle-ci frappe par son absence de caractère totalitaire : elle est élaborée à l'intérieur de l'œuvre, elle ne domine ni l'ensemble ni même tous les personnages, mais seulement certains d'entre eux, une contre-philosophie apparaît toujours devenant source du conflit, les idées sont beaucoup plus celles des personnages que celles de l'auteur et sont « séparables » de l'œuvre, en ce sens seulement que l'œuvre leur survit. (Gary 1965 23)

La supervivencia de la obra es una supervivencia material, física, en el sentido en el que la unidad, la totalidad indisoluble de la obra, es la unidad de la materia (Sánchez Vázquez 1967 328). De ahí, entonces, que la praxis se haga presente, según sea el caso, en su sentido creativo y/o reiterativo.⁴⁶ Esta creación llevará a Gary a reconocer dos aspectos fundamentales del novelista como el hombre de la praxis por excelencia: por un lado, el novelista juega a ser Dios, y en ese juego se le va la posibilidad de lo total o bien de lo totalitario; por otra parte, empero, el hombre mismo juega a ser Dios, pues

il n'y a pas que le romancier. L'homme lui-même joue Dieu, je ne connais pas d'autre ambition à celui qui crée, explique, découvre, se libère, construit, cherche à surmonter sa donnée première, à se transformer, à remédier. L'expression de cette volonté historique se retrouve dans le romancier, le romancier l'assume, l'incarne, joue Dieu, incarne le désir de l'homme et le creuse, le nourrit ainsi, témoigne par sa mimique de cette aspiration des hommes à se rendre maîtres de leur destin. (Gary 1965 41-42)

Este jugar a ser Dios no se puede concebir legítimamente (Gary 1965 28), en el sentido en el que el hombre, y, por lo consiguiente, su obra, está condicionado a lo real-objetivo —y no a la realidad-subjetiva— tal como se le presenta en un momento determinado social e históricamente. De ahí, entonces, que la amputación de la cabeza del novelista sea equivalente a la amputación de la mano del obrero.⁴⁷ En pocas palabras, *el novelista es un*

⁴⁶ “La praxis se presenta bien como praxis reiterativa, es decir, conforme a una ley previamente trazada, y cuya ejecución se reproduce en múltiples productos que muestran características análogas, o bien como praxis innovadora, creadora, cuya creación no se adapta plenamente a una ley previamente trazada, y desemboca en un producto nuevo y único” (Sánchez Vázquez 1967 319).

⁴⁷ “Para que la mano pueda estar en relación de exterioridad es preciso que deje de ser una mano concreta, humana, y se vuelva, por decirlo así, abstracta, indeterminada; es preciso que sea idéntica a la del otro y se encuentre con otras manos en un universo común de acciones perfectamente medidas y definidas, tanto por lo que toca a su forma como a su ritmo y duración. En suma, es necesario que *mi* mano no me pertenezca, que se

trabajador, uno alienado, extensión de la máquina burguesa llamada institución del arte, cuando se le ha amputado la cabeza. De ahí que la cuestión tolstoiana en su relación con la novela total sea por demás problemática y que el diálogo que establece Gary con Lukács y con su concepto de totalidad sea doblemente crítico, es decir, contra Lukács tanto como contra Tolstói. Luego de una comparación con Balzac, cuya obra, según Gary “est dans une certaine mesure un partage de la Puissance” (Gary 1965 21), Gary reconoce el papel de Tolstói —de un Tolstói físico, para decirlo en pocas palabras— en relación con la materialidad de su obra.

Tolstoï, peut-être parce qu’il fut un aristocrate, fut un romancier autocratique visant *délibérément* à une domination : son œuvre exerce une sorte de souveraineté sereine, de suprématie sur ses éléments, utilisant comme de simples ingrédients, comme des moyens et des armes : l’histoire, les êtres, les groupes sociaux, les valeurs, les philosophies, lesquels ne sont jamais servis, comme dans le roman totalitaire, mais asservis, annexés, réduits, excluant tout rapport d’égalité, toute coïncidence. [...] La réalité n’est plus qu’un engrais de l’imagination, un facteur déterminant dans la contamination de l’imaginaire par l’existence « authentique » dans un but de vraisemblance, c’est-à-dire de réalisme. (Gary 1965 21-22)

No obstante :

[L’effort de Tolstoï] pour inverser le rapport réalité-Œuvre dans un sens œuvre-Réalité se solda dans *La Sonate à Kreutzer* par un échec de l’œuvre sans aucun profit pour la société. Son roman cessa aussitôt d’être total pour devenir tyranniquement totalitaire : une volonté, non de l’œuvre, mais de la réalité pétrie comme un matériau, une soumission à une conception du monde, à un point de vue unique, absolu, exclusif, et, comme toujours dans ce cas, à la volonté de création artistique s’est substituée la volonté de dicter son point de vue. Il ne cherchait plus à rivaliser avec la Puissance mais à se substituer à elle dans un domaine où il était impuissant. Lorsque la névrose de la « solution » par le roman et dans le roman de la « condition humaine » à partir de la Vérité qu’il croyait détenir s’est emparée de lui, il cessa d’être un grand romancier : c’est ainsi que Tolstoï devint l’ancêtre du roman d’aujourd’hui. (Gary 1965 29)

Gary llega a tocar peligrosamente los límites de la vigilancia soviética cuando habla del “nulo beneficio para la sociedad” de *La Sonata a Kreutzer* y del modo en el que Tolstói sustituye la *Puissance* en lugar de rivalizar con ella. Asimismo, responde una vez más a Lukács cuando afirma que Tolstói deja de ser un “grand romancier” precisamente en el

separe de ella todo lo que la une a mi conciencia. Y esto es justamente lo que hallamos en una praxis repetitiva absoluta como la del trabajo que, sujeto a los métodos tayloristas, se convierte en un verdadero trabajo encadenado. En él la separación entre la inteligencia y la mano es total; el obrero debe abolir todo intento de intervención consciente, reflexivo, a fin de convertirse en una mera prolongación de la máquina” (Sánchez Vázquez, 1967 344).

momento en el que la suya se convierte en una Verdad, así, con mayúscula.⁴⁸ Hay un dejo de decepción y de terror al mismo tiempo en estas palabras de Gary, como si, de algún modo se reconociera en lo que está, a su vez, reconociendo sobre Tolstói, como si supiera, en suma, que la novela total está siempre al borde del totalitarismo. No es casual, entonces, que la conclusión a la que llega Gary sea muy cercana a las palabras que Canetti le dedica a Tolstói en un texto intitulado “Tolstói, el último antepasado”, en el que el vienés afirma que la obra de Tolstói, apoyada por sus escritos autobiográficos, “tiene *una sola* tonalidad, resulta creíble, podemos abarcarla con la mirada y sucumbir, de hecho, a la ilusión de que una vida puede ser abarcada de esta forma” (Canetti 1971 273). Coincide asimismo con la lectura de Steiner, para quien “Tolstói consideró las relaciones entre él y sus personajes como las del omnisciente creador con los seres creados” (Steiner 1959 133). Más aún: no será esto lo único que Gary afirme con respecto a Tolstói: quizá la afirmación más arriesgada sea aquella en la que relaciona directamente *Guerra y Paz* con el socialismo “real”: “*Guerre et Paix* fait plus pour le socialisme soviétique qu’aucune des œuvres commandées dans le but de faire hâter la construction d’une société nouvelle” (Gary 1965 102). Y es en este punto donde quisiera detenerme para tratar de resolver el problema casi aporético que implica no sólo que la novela total no pueda aparecer si no es en cuanto subproducto de la novela totalitaria sino que ésta se encuentre siempre como una especie de final del camino, como una destinación.

En un texto publicado en 1978, Sánchez Vázquez trata de esclarecer, por medio de un análisis de la ideología de Tolstói, “las confusiones y tergiversaciones que se tejen en torno [a las ideas tolstoianas]” (Sánchez Vázquez 1978 217), específicamente en las cuatro contradicciones encontradas por Lenin entre la obra de Tolstói y su valor para la revolución.⁴⁹ Sánchez Vázquez destaca la importancia de la materialidad como inmanencia

⁴⁸ La dimensión totalitaria que tiene esta Verdad está directamente relacionada con la incapacidad de Lukács de continuar su teoría de la novela con un análisis sobre Dostoievski. Esta Verdad, de este modo, es la razón en su más grande expresión. Por ello, no concuerdo con la lectura de Kundera, quien afirma: “Dostoïevski saisit la folie de la raison qui, dans son entêtement, veut aller jusqu’au bout de sa logique. Le champ d’exploration de Tolstoï se trouve à l’opposé : il dévoile les interventions de l’illogique, de l’irrationnel” (Kundera 1986 76).

⁴⁹ “Lenin empieza [su lectura de Tolstói] por señalar la existencia de cuatro contradicciones: a) entre el artista genial y su fanatismo religioso; b) entre la protesta sincera, vigorosa y franca y el “tolstoiano” que se da golpes de pecho y trata de autoperfeccionarse moralmente; c) entre la crítica implacable de la explotación capitalista y la prédica de la “no violencia”; y d) entre el realismo lúcido y la prédica de la religión y el clericalismo” (Sánchez Vázquez 1978 218).

obra/idea —de algún modo, la encarnación de la que habla Gary cuando dice que el novelista “asume, encarna” el destino del hombre de la praxis— y afirma, en la tradición de la categoría de disociación del materialismo dialéctico⁵⁰, que el valor estético-literario no depende de la ideología del autor (219). El texto de Sánchez Vázquez demuestra, quizás involuntariamente, el modo en el que la crítica marxista analiza las ideas materializadas para demostrar que éstas, al entrar en contacto con la totalidad, no pueden neutralizarse. De ahí que, en la relación dialéctica del texto con el contexto, Lenin, según Sánchez Vázquez, encuentre un símil entre la obra de Tolstói y la revolución de octubre. Sánchez Vázquez, empero, no se da cuenta de que, al abolir el “como” que él mismo ha rescatado del título original del texto de Lenin, abole también la diferencia entre contradicción ideológica y contradicción real. “¿Cuál es el tipo de relación entre la obra de Tolstói (y, por consiguiente, la ideología entrañada en ella) y la realidad (proceso histórico de 1861 a 1905)? [...] Lenin [responde] desde el título mismo de su artículo: ‘León Tolstói, espejo de la Revolución rusa’. El título original en ruso (*‘Lev Tolstoi, kak serkalo russkoi revolutsii’*) tiene además un ‘*kak*’ (como) que, si bien puede ser omitido en español, introduce un matiz que escapa al título con que se ha traducido” (Sánchez Vázquez 1978 222). Lo que Sánchez Vázquez, siguiendo a Lenin, llama “verdadero artista” (227), es precisamente ese “como” de la contradicción, ese matiz, pues, a fin de cuentas, es ese matiz el que va a determinar la naturaleza, es decir, el porqué, de la ideología materializada en la obra. De este modo, la disociación es negada por Sánchez Vázquez, casi como si la tachara de método no ortodoxo del materialismo dialéctico. Este aspecto fundamentalmente marxista del texto de Sánchez Vázquez sirve para entender la aparente aporía a la que llega Gary con el establecimiento de Tolstói al inicio y al final de la posibilidad de resistencia a la *Puissance*:

Ce que le romancier peut faire pour une société dans sa rivalité avec la Puissance, c’est seulement ce qu’il peut faire pour le roman. Qu’elle le veuille ou non, l’œuvre romanesque agira toujours contre son temps — au besoin contre elle-même — et pour l’avenir : même Balzac, qui donnait à son monde une amoureuse approbation, nous a légué un témoignage toujours agissant contre une société impitoyable. [...] Les « idées » primaires de Tolstoï ne nous touchent plus, mais son œuvre continue à nous mobiliser. [...] C’est lorsque Dostoïevsky, Cervantes ou Stendhal, avec les mathématiques et la

⁵⁰ Sobre la disociación, afirma Steiner que ésta es “la imagen del poeta como un Balaam que dice la verdad a pesar de lo que sabe o de la filosofía que profesa. [...] Puede haber contradicción entre su ideología explícita y la representación de la vida que pergeña. Engels trató esta idea refiriéndose a Goethe y Balzac. También arroja luz sobre Cervantes y Tolstói, si enfocamos al segundo por vía de Lukács o de Isaiah Berlin. Así, tanto en *Don Quijote* como *Ana Karénina* la retórica del impulso primario va contra el meollo de la narración moderna” (Steiner 1958 360).

peinture, ne se distinguent plus les uns des autres, lorsqu'ils ont disparu dans une dimension autre, celle du conscient collectif, que ce qui nous parvient d'eux nous pousse à vouloir un monde qu'ils ne pouvaient ni prévoir ni annoncer, ni choisir. Et pourtant, c'est une sommation à peu près irrésistible : tout ce que la culture change dans notre conscience et dans notre regard commande à la réalité de changer. L'œuvre d'art transforme le monde même lorsqu'elle ne s'en occupe pas. (Gary 1965 122-125)

No se trata, entonces, de una aporía, sino de la posibilidad al mismo tiempo negativa y positiva del arte como medio de transformación del mundo, aun cuando el arte no lo toque. De ahí que, a diferencia de lo que afirma Canetti, Tolstói sea, para Gary, no el último antepasado, con el que se podría hacer al mismo tiempo *tabula rasa* y una revisión completa de la historia, sino el [pre]último antepasado, ese que precede, como huella, lo que está al final de la cadena novela total/novela totalitaria. Y quizá ni siquiera se trate solamente de la novela, sino del arte en general. Lo que querría decir que cada vez que *hay* arte, de acuerdo con Gary, hay una posibilidad de transformación del hombre, por lo que éste no tiene una esencia —pues no podría sino falsificarla en este cambio constante, en esta serie de transformaciones, que he llamado, anteriormente, a-humanismo (Leal Rodríguez 2013 27-51). El problema radica precisamente en que, en el tránsito, en la trayectoria, en la destinación de la novela total, la posibilidad de la novela totalitaria está siempre latente. Y para demostrarlo, Gary enfocará su crítica en el que es, según él, el novelista totalitario por excelencia: Kafka.

VI. La influencia de Kafka en Cervantes

A medida que avanza el *Sganarelle* no sólo se amplía la oposición novela total/novela totalitaria sino que se amplía asimismo el espectro de autores incorporados en ésta. Si, como lo vimos en el apartado anterior, la novela total se presenta en un primer momento como aporía al incluir en su trayectoria —en su destinación— la posibilidad de la novela totalitaria, podría decirse que algo similar, si no es que exactamente lo mismo, ocurre con la novela totalitaria desde el momento en el que ésta depende de lo que Gary argumenta con respecto a Kafka —o, mejor dicho, de lo que Kafka es capaz de “decir” por medio de Gary. El problema se hace más grande si recordamos que la escritura del *Sganarelle*, como lo mencioné en el apartado anterior, no es sistemática sino que se asemeja más bien a la escritura de una novela, donde los temas van y vienen, se agrandan conforme las páginas se

acumulan pero no están sistemáticamente dispuestos en la materialidad del libro.⁵¹ Así, aún en el marco de lo que parece ser la misma discusión con Lukács, teórico de la novela, sobre Tolstói, después de haber reconocido la importancia material de la novela total (Cfr. *Supra*) y la capacidad para separar las ideas del autor de aquéllas de los personajes —que no debe confundirse con la polifonía bajtiniana—, Gary afirma: “Je dis bien roman *total* et non totalitaire : c’est cependant le roman totalitaire qui domine l’histoire de la fiction en Occident depuis Kafka. Totalitaire, c’est-à-dire à l’opposé du total : soumission au lieu de maîtrise” (Gary 1965 25). Gary continúa con la que me parece la descripción más clara de la novela totalitaria, en la que “l’homme est pris dans un huis clos où toutes les issues sont soigneusement bouchées” (Gary 1965 25), que, empero, depende de la referencia implícita a Sartre. De este modo, en apariencia, al menos, no habría sino que seguir por ese mismo camino una argumentación que llevaría, que *debería* llevar, a la definición de la novela totalitaria. El problema es que la argumentación conduce, una vez más de manera casi aporética, a la definición de la novela total:

Le roman total ne voit dans l’Escurial d’une Vérité concentrationnaire et dans son Cérémonial totalitaire qu’un simple point de repère de sa propre topographie intérieure, de son univers habité, et dans cette « vérité » irrémédiable et intronisée, un simple gîte d’étape de notre aventure picaresque, une identité éphémère, une péripétie de cette Histoire sans fin possible qu’il est avant tout. Un tel roman vise évidemment à intérioriser l’Histoire, signifiant ainsi l’espoir de l’homme de dominer son destin. Il exige l’humilité absolue du romancier, un renoncement à tout ce qui n’est pas ce don au service des hommes : il exige que tout ce qu’il y a en lui de plus humain et de plus fraternel aille à l’œuvre et non à la satisfaction personnelle de son besoin d’humanité et de fraternité. (Gary 1965 27-28)

⁵¹ No obstante, el principal problema de acceso al *Sganarelle* garyano no es tanto el estilo en el que está escrito sino que ninguna de las ediciones publicadas hasta la fecha —en realidad sólo se ha elaborado una edición, publicada por Gallimard, que hoy en día se encuentra, como reimpresión, en su colección Folio— cuenta con un índice temático, un índice de autores o bien, tan sólo, un índice. Las problemáticas filológicas que plantea la pobreza de las ediciones del *Sganarelle* hacen casi imposible encontrar los temas tratados por Gary en el libro, al menos en una primera aproximación. Si a esto se le suma que el propio Gary coloca, al inicio de cada capítulo, una serie de “tópicos” que habrá de tratar, pero que éstos se presentan de un modo poético, el trabajo de filología se hace más complicado —por ejemplo, al inicio del capítulo XXXVI, a manera de encabezado, encontramos: “*La provocation de la beauté. — Le retour du regard changé dans le monde inchangé: naissance du conflit. — La jouissance artistique aide-t-elle à supporter, et donc à accepter, à tolérer ? — L’expérience première de l’humanité n’est pas le malheur. — Le désaccord de l’art avec la réalité est irréductible : le dynamisme du changement. — Première rencontre avec le Cérémonial : le personnage du roman sera un Judas à notre — très — grande peine. — Il va être le mime de l’optimisme irréductible de l’espèce. — Le respect de la merde*” (Gary 1965 318 Cursivas en el original). No me cabe la menor duda: es menester realizar una edición crítica de *Pour Sganarelle* —así como traducirlo al español.

Podemos decir, entonces, que, mientras la novela totalitaria encierra al hombre, la novela total concibe la posibilidad de ese encierro como una “identidad efímera” al “interiorizar la Historia”. Hasta ahí, de nuevo, parece que Gary tiene bastante claro lo que quiere decir por una (novela total) y otra (novela totalitaria) categoría. Lo que sigue a esta definición, sin embargo, es, como vimos anteriormente, el reconocimiento de Tolstói como ancestro de la novela totalitaria. Entonces, ¿podemos decir, simplemente, que se trata de una incoherencia en la presentación de los temas? ¿Un error, acaso, de redacción, de claridad, que le impide a Gary argumentar sencillamente lo que quiere decir por una (novela total) y lo que quiere decir por la otra (novela totalitaria) categoría? ¿Un desbordamiento de categorías y conceptos que hacen confuso, como una enumeración infinita en la que los temas aparecen y desaparecen como por arte de magia y, por tanto, un error fundamental en el planteamiento general del *Sganarelle*?

Una primera respuesta, la que llamaré la respuesta del academicismo, es un sí, rotundo.⁵² Sin embargo, me parece que, a pesar de que, en efecto, superficialmente, el *Sganarelle* garyano no tiene coherencia sistémica —va y viene sobre los mismos temas que, a la manera de un oleaje que trae consigo toda clase de cosas contradictorias entre sí, sin hacer distinción alguno y, sobre todo, llevándose en ese ir y venir, trayendo consigo, más bien, una cantidad enorme de contenido que, al momento de tocar la orilla, se vuelve a disolver en espuma que regresa al océano...— y, por ello, concluye una cosa cuando debería haber concluido otra —en suma, falla estructuralmente al no cumplir con eso que Iser llama el horizonte de expectativa (Sánchez Vázquez 2007 38)—, este efecto es, a mi modo de ver, precisamente eso, un *efecto* en el sentido de *artificio (de la experiencia)*, a saber, un acto de deconstrucción.⁵³ Siendo así, la otra respuesta a las preguntas del párrafo anterior, que llamaré la respuesta de la literatura, sería no solamente un “no” sino la argumentación que, desde el inicio de este trabajo, he intentado realizar. No se trata, empero, de un “no” rotundo, como el “sí” de la respuesta del academicismo: el “no” de la respuesta de la

⁵² Sánchez Vázquez define de este modo el “academicismo”: “el academicismo puede darse con respecto a toda verdadera praxis creadora, siempre que el principio que conformó viva e internamente una praxis creadora anterior se convierta en una norma o regla exterior al proceso práctico artístico” (Sánchez Vázquez 1967 347-348).

⁵³ “Inutile de rappeler une fois encore que la déconstruction, s’il y en a, n’est pas une critique, encore moins une opération théorique ou spéculative méthodiquement menée par quelqu’un, mais que s’il y en a, elle a lieu, je l’ai dit trop souvent dans *Psyché*, pour oser encore le répéter, comme expérience de l’impossible” (Derrida 1992 73).

literatura es un “no” analógico, que lee esta obra no desde el equívoco o la univocidad sino desde una posibilidad que le haga, en la medida en la que la crítica literaria pueda hacerlo, justicia al *Sganarelle*. Una de esas variantes, la que he esbozado desde el primer acercamiento al marco de las transformaciones estético-políticas en las que surge *Pour Sganarelle*, es decir, sus condiciones de posibilidad, es la del materialismo dialéctico. Digamos, pues, provisionalmente, que el *Sganarelle* es un libro marcadamente materialista dialéctico en el sentido en el que: 1) el hombre se presenta como el hombre de la praxis; 2) el novelista encarna, asume y domina su destino desde el momento en el que materializa al hombre de la praxis; y 3) dada esta primacía de lo material —del material que, como el océano, no es solamente olas ni solamente agua ni solamente espuma sino *todo eso al mismo tiempo*—, la práctica no está separada de la teoría, por lo que la distinción de estas dos esferas sería una división que le impediría a Gary llegar a presentar al hombre como hombre de la praxis y al novelista como la encarnación de ese hombre.⁵⁴

De acuerdo con estas tres características del *Sganarelle*, la diferencia entre ese aparecer de la novela totalitaria en el horizonte de la crítica que Gary realiza de Tolstói y ese (otro) aparecer de la novela total en la crítica a Kafka radicaría, entonces, en primer lugar, en que las categorías para la reflexión sobre la novela totalitaria serían más que aquéllas que le sirven a Gary para describir la novela total —básicamente es una, como lo vimos anteriormente: aquella de *Puissance*. Lo que se abre en este momento, a partir de la mención de Kafka como el punto de partida de la dominante que Gary llama “novela totalitaria” es, de este modo, no sólo un corte epistemológico en el sentido althusseriano del término sino, y sobre todo, un corte temporal que, si bien es lineal, no lleva, nunca, a la dirección que promete: Gary suma a los novelistas totalitarios que suceden a Kafka a

⁵⁴ En este sentido, las palabras de Kosik con respecto a la praxis en la filosofía materialista nos pueden ayudar a entender la dimensión filosófico-materialista que tiene el *Sganarelle* garyano: “En la filosofía materialista la problemática de la praxis no puede abordarse desde la relación teoría-práctica o contemplación y actividad, tanto si se proclama el primado de la teoría o contemplación (Aristóteles y la teoría medieval) o, a la inversa (Bacon, Descartes y la ciencia natural moderna). La proclamación del primado de la práctica frente a la teoría va acompañada del desconocimiento del *significado* de la teoría, la cual con respecto a la práctica se reduce a *mera* teoría y factor auxiliar de la práctica, mientras que el sentido y el contenido de la práctica en esa inversión se comprenden tan poco como en la antigua reivindicación del primado de la teoría. [...] La problemática de la praxis en la filosofía materialista no se basa en la distinción de dos esferas de la actividad humana o en una topología de las posibles y universales intencionalidades del hombre, ni tampoco surge de la forma histórica de la relación práctica con la naturaleza y con los hombres como objetos manipulables [tal como propone Maquiavelo], sino que se plantea como respuesta filosófica a esta cuestión filosófica: ¿quién es el hombre, qué es la realidad humano-social, y cómo se crea esta realidad?” (Kosik 1963 237-239).

Céline, Camus, Sartre, quienes “enferment l’homme et le roman dans une seule situation, une seule vision exclusive [...] Kafka dans l’angoisse, 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” (Gary 1965 25). Lo realmente “nuevo” de esta enumeración no es, entonces, que Gary apunte contra la familia Sarraute/Robbe-Grillet, concentrando su crítica en este último⁵⁵, sino que, al final de esta línea, de esta destinación, jugando el papel del más joven de los novelistas influenciados por Kafka, se encuentre un novelista español llamado Cervantes, de quien Gary afirma: “je ne connais ni l’âge, ni l’origine sociale, ni les opinions politiques” (Gary 1965 75). En el proceso de desviación de la destinación lógica a la que le llevaría a Gary comenzar, como todos los teóricos de la novela, sean éstos filósofos o escritores, desde Cervantes hasta lo que *hay* en el momento de escritura de sus correspondientes reflexiones sobre/desde la novela —previa selección de este material, que lo obligaría, entonces, a elegir, de entre los novelistas “de mi-temps”, aquéllos que se pudieran oponer a la familia Sarraute/Robbe-Grillet—, lo que Gary pone en práctica es

⁵⁵ La crítica a Robbe-Grillet es más bien una crítica a la institución del arte burgués y a la “objeción de conciencia” que ésta le impone al arte en general y a la novela, en particular: “il va sans dire que cette « objection de conscience » au roman « traditionnel » est formulé au nom de l’intégrité, de l’honnêteté et de la vérité. Imprimé d’abord par M. Robbe-Grillet, elle a recueilli la bénédiction de Mme Nathalie Sarraute et de Sartre, et l’on ne parlerait là que de jeu, de naïveté, ou de sophisme si ces auteurs ne mêlaient à cette pitrerie la question de l’honnêteté et de l’intégrité du romancier, de la « vérité » et de l’« authenticité », ce qui en fait une infâme tartuferie. Comment, se demande M. Robbe-Grillet, ce dernier représentant de « l’art-honnête homme », comment un romancier, qu’il soit Tolstoï, Stendhal, Dostoïevsky ou Balzac, ose-t-il essayer de nous faire croire qu’il est partout et en tout, qu’il sait ce qui se passe dans la tête de Fabrice et de tous les Karamazoff, à Waterloo et dans dix lieux à la fois, bref, de quel droit, se demande notre romancier de l’honnêteté, ose-t-il *jouer Dieu* ? [...] Oui Monsieur [Robbe-Grillet], le romancier joue Dieu, comme vous le faites vous-même lorsque vous créez un monde, à partir, comme nous tous, d’une certaine réalité, un monde ensuite organisé, arrangé par vous, éclairé, choisi, présenté par vous, légitimement déformé par vous comme par Picasso, personnalisé par vous, rendu à l’aide de *vos* mots, de *votre* psychisme, de *votre* singularité, de *vos* moyens, de *votre* regard, un monde qui est vous et vient de vous et qui n’est plus authentique, vrai, pas plus existant objectivement dans la réalité hors de votre *décision*, de votre optique, de votre propos délibéré que celui de James Bond ou du Vicomte de Bragelonne. Vous choisissez votre forme de mensonge romanesque et votre façon de jouer Dieu d’une manière différente de celle de Tolstoï pour créer votre propre domaine littéraire, sur lequel, ambition légitime, vous entendez régner, mais votre mondicule, votre universicule littéraire est non moins arbitraire que celui de n’importe quel Jules romancier, et si vos ambitions vous paraissent plus mesurées, plus modestes, plus microscopiques que celles de Balzac, voilà qui ne change rien à l’affaire ; mettons que, dans votre roman, vous vouez Dieu plus modestement que Balzac, avec des résultats plus modestes, et que vous avez une idée juste de votre Toute Puissance” (Gary 1965 41). La clave del ataque a Robbe-Grillet como crítica a la institución del arte burgués se encuentra en las categorías de “honestidad” e “integridad”, pues, como recuerda Moretti en su lectura de Ibsen, “la honestidad es a la burguesía lo que el honor era para la aristocracia; etimológicamente incluso se deriva de honor [...]. La honestidad distingue a la burguesía de todas las demás clases: la palabra del comerciante, tan buena como el oro; transparencia [...]; moralidad (la bancarrota en Mann como ‘vergüenza, un deshonor para la muerte’)” (Moretti 1978 112).

precisamente una deconstrucción como experiencia de lo imposible, es decir, nos coloca en el punto en el que es necesario, indispensable incluso, para “entender” una obra literaria, deshacernos por completo de la figura del autor biográfico, pero lo hace en clave paródica, criticando especialmente el historicismo exacerbado, la hiperdocumentación de la crítica literaria. Y en ello consiste, como lo veremos en el capítulo siguiente, la posibilidad de la novela como reescritura historiográfica. En este sentido, comparar la lectura que hace Gary tanto de Kafka como de Cervantes con otras interpretaciones —éstas, sí, sistemáticas, sistematizadas— resalta la importancia filosófica/literaria del *Sganarelle* —y, en general, de la obra de Gary, en tanto que en ésta se establecen las condiciones de posibilidad de falsificación de la autenticidad o bien las condiciones de posibilidad de una autenticidad falsificada, que implica una crítica directa a la institución del arte burgués y sus aparatos literarios y críticos, una vuelta a eso que Peter Bürger llama la autocritica propia de la vanguardia.⁵⁶ De este modo, la posición de Gary con respecto a la novela niega un punto de vista evolucionista que erradicaría “what is contradictory in historical processes and [would] replace it with the idea that development is linear progress” (Bürger 1974 19) para acceder a la experiencia de lo imposible en tanto que en esta —más específicamente, en su variante analógico-materialista dialéctica— “the historical development of society as a whole as well as the within subsystems [es decir, la institución del arte burgués, entre ellos] can only be grasped as the result of the frequently contrariant evolutions that categories undergo” (Bürger 1974 19). En suma, y en respuesta a la respuesta del academicismo, la demostración teórico-práctica de Gary no es contradictoria debido a que carezca de un sistema o una estructuración sistémica, sino que lo es porque responde a una visión no evolucionista de la novela —como por ejemplo, es evolucionista la concepción de Kundera⁵⁷— en la que las categorías arrastran la propia praxis discursiva hacia otras destinaciones, otras formas de destinación que no precisamente llegan al punto al que prometen llegar sino que se desvían, se encuentran co-incidentemente en la lógica casi

⁵⁶ La categoría de autocritica propuesta por Bürger tiene la finalidad de no convertir el pasado en la prehistoria del presente: “certain categories of the work of art were first made recognizable in their generality by the avant-garde, that is consequently from the standpoint of the avant-garde that the preceding phases in the development of art as a phenomenon in bourgeois society can be understood, and that it is an error to proceed inversely, by approaching the avant-garde via the earlier phases of art” (Bürger 1974 19). La tesis de Bürger es, en este sentido, muy parecida a la de Gary al incluir, al final (que es, en realidad, el principio) de la destinación de la oposición novela total/novela totalitaria a Cervantes.

⁵⁷ “L’esprit du roman est l’esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman” (Kundera 1986 30).

accidental de la familiaridad fraternal (es decir, del amor) en el sufrimiento patológico o, para decirlo en términos derridianos, de la destinerrancia —“an irremediable delay [*souffrance*] of destination” (Derrida/Malabou 1999 192).⁵⁸

Así, para entender la crítica que Gary realiza a Kafka, es importante, antes, entender la definición de historia desde la que parte Gary, articulada por medio de la categoría de peripecia.⁵⁹ Para Gary, la Historia es “un changement des péripéties, une création d’identités nouvelles tant du personnage que de la société”; por ello,

concevoir la fin du Roman, ou la fin du personnage, est tout aussi impossible que de concevoir la fin de l’Histoire, un arrêt de l’Histoire dans une identité finale de l’Homme et de la société. Qu’une péripétie historique puisse, à la rigueur, sembler avoir « déjà tout donné », voilà qui paraît indiquer l’épuisement de ses élites plus que l’épuisement de la matière romanesque. Il ne saurait être question pour mon personnage, ni de ce retour au rapport bestial du premier regard de l’homme avec le premier arbre, à la perception d’avant la conscience, ni d’un arrêt désolé devant sa propre mortalité, dans le saisissement prématuré de cette seconde pétrifiée, ni de succomber à aucune paralysie par conscience du caractère infinitésimal de sa propre durée. Un tel chagrin intime est, d’ailleurs, pour peu qu’on veuille y réfléchir, un pressentiment optimiste et positif d’un devenir humain dont on se sent exclu, et le « néant » ne peut être autre chose qu’une claustrophobie de ce Moi tout entièrement voué à la méditation sur sa denrée périssable. (Gary 1965 64)

El personaje de la novela que, al mismo tiempo, proyecta y escribe Gary —no podemos olvidar que el *Sganarelle* es la primera parte de su propia novela total, *Frère Océan*, que será completada por *La danse de Gengis Cohn* y *La tête coupable*— encarna la figura del agente provocador del orden moderno (en su versión ilustrada y no en su versión romántica). La multiplicidad de identidades tanto del personaje como de la sociedad y el hecho de que el personaje garyano no se detenga ante la muerte se oponen directamente a “la identidad de todo con todo”, que, de acuerdo con Horkheimer y Adorno, “se paga al

⁵⁸ “There is a *souffrance* de la destination (no, not a fate neurosis, although...) in which I have every right to recognize myself. I am suffering (but like everyone, no? me, I know it) from a real pathology of destination: I am always addressing myself to someone else (no, to someone else still!), but to whom? I absolve myself by remarking that this is due, before me, to the power, of no matter what sign, the ‘first’ trait, the ‘first’ mark, to be remarked, precisely, to be repeated, and therefore divided, turned away from whatever singular destination, and this by virtue of its very possibility, its very address. [...] *Destinerrance* is the other name for the ‘postal principle’, according to which ‘one cannot say of the addressee that s/he exists before the letter [*avant la lettre*]” (Derrida/Malabou 1999 192-193). La destinataria, en el caso de la visión no evolucionista de la novela que propone Gary en su *Sganarelle* es, por supuesto, la novela.

⁵⁹ A la distancia, el *Sganarelle* garyano se muestra ante todo como una tesis antropológica, o, mejor aún, una respuesta a la antropología que propone como base un a-humanismo (Leal Rodríguez 2013) pero que, sobre todo, se basa en una relación dialéctica con Aristóteles, “con quien [la] imagen óptica del universo llega a su decantación insuperable como un mundo de cosas, y el hombre es también una cosa entre las del mundo, una especie objetivamente captable, entre otras muchas, y ya no un forastero, como el hombre de Platón, pues goza de aposento propio en la gran mansión del mundo, aposento que no está en lo más alto, pero tampoco en las bodegas, más bien en un honroso lugar intermedio” (Buber 1942 26).

precio de que nada puede ya ser idéntico consigo mismo. La Ilustración deshace la injusticia de la vieja desigualdad, la dominación directa, pero la eterniza al mismo tiempo en la mediación universal, en la relación de todo lo que existe con todo” (Horkheimer/Adorno 1969 67). Esta relación de todo con todo, cuando parte de la interioridad exteriorizada por medio del arte, es lo que Gary llamará totalitarismo, en el mismo sentido en el que Horkheimer y Adorno proponen que “el arte debe probar su utilidad” (1969 73). Por otro lado, ese presentimiento “optimista y positivo” debe leerse, sobre todo, como ironía, en un primer momento al menos, pues en un segundo, cuando se le suma ese “devenir humano del que uno se siente excluido”, será principalmente una modificación al programa ilustrado, precisamente como la posibilidad de no ser excluido, como la posibilidad —será mejor decir, la imposibilidad— de la fraternidad como inclusión, como política fundamentalmente resistente a la *Puissance*.⁶⁰ La claustrofobia de la nada a la que se refiere Gary tiene especial dedicatoria a Sartre, aunque no se aleja mucho de la trampa kunderiana de la que, según el propio Kundera, no hay salida sino solamente posibilidad, en tanto que la novela no examina la realidad sino la existencia (Kundera 1986 57). La noción de novela de Kundera es ambigua en este sentido. Sí: la novela no examina la realidad en tanto que subjetivación de lo real, pero al examinar la existencia cae en el riesgo de convertir un modo de existencia en la esencia del hombre, es decir, cae en la trampa, para decirlo en los propios términos de Kundera, de convertir al hombre en el Hombre: “l’existence n’est pas ce qui se passe, l’existence est le champ des possibilités humaines, tout ce que l’homme peut devenir, tout dont il est capable” (Kundera 1986 57). El problema de estas posibilidades humanas es que pueden tomar una sola

⁶⁰ En su lectura de la política de la “démocratie à venir”, Susanne Lüdemann afirma con respecto a la fraternidad derridiana: “A brotherhood as a political model, then brotherhood doubles or repeats the paradoxes that also distinguish the concept of the nation. Brotherhood must be produced politically, authenticated by science, and ‘maintained’ by public ceremonias. However, this can occur only inasmuch as brotherhood is conceived as the pre-political—and therefore, ‘natural’ and ‘substantive’—basis of the political” (Lüdemann 2011 91). El proyecto de fraternidad garyana se asemeja mucho a la política de la amistad/hermandad derridiana, y, si concluye con el suicidio, esto debe leerse como la primera manifestación corporal de la resistencia a la *Puissance*. Como lo afirma Franco Berardi “Bifo”: “la depresión psíquica individual de cada trabajador cognitivo no es una consecuencia de la crisis económica, sino una causa. Sería demasiado fácil considerar la depresión como una consecuencia de un ciclo de negocios negativo, y decir que después de haber trabajado felizmente y con provecho, el valor de las acciones se ha derrumbado y nuestro *brain worker* ha sido atacado por una depresión brutal. No es así. La depresión deriva del hecho de que el sistema emocional, físico e intelectual no puede aguantar hasta el infinito el ritmo de la competencia y de los euforizantes químico-ideológicos. El mercado es un lugar psico-semiótico, en el cual se encuentran signos y expectativas de sentido, deseos y proyecciones” (“Bifo” 2009 189).

posibilidad como esencia. De ahí que Kundera admita: “Le monde selon Kafka : l’univers bureaucratizado. Le bureau non pas comme un phénomène social mais comme l’*essence* du monde” (Kundera 1986 64). Para Gary, por el contrario, “Kafka fut le premier à imposer arbitrairement un caractère universel à ses terreurs les plus intimes de Juif persécuté. Arbitrairement, car l’angoisse [...] n’est ni la seule, ni la plus communément ressentie des expériences humaines : cette oppression tuberculeuse de la poitrine de Kafka n’est pas un état typique de la respiration” (Gary 1965 50). Lo que para Kundera es la esencia del mundo, para Gary es lo arbitrario de la deliberación del novelista, material, como lo he intentado mostrar, susceptible de ser deconstruido.

Cuando Gary, entonces, afirma que la obra de Kafka, “spécialisée dans une angoisse particulière [...] se fait essentielle, [...] se déclare notre Situation” (Gary 1965 38), lo que dice es que la Historia se ha detenido en un punto, concretamente en la burocratización del hombre en la Praga de los años 20. De ahí, la crítica al *Proceso* kafkiano:

K. du *Procès*, [c’]est le Christ de l’incompréhension, un Christ assez astucieux, par souci d’art, de roman, pour ne pas voir que Dieu existe : c’est Kafka. S’il y a jamais eu imposture de l’auteur-Dieu, c’est bien celle de Kafka, puisqu’elle assigne aux rapports personnels et intimes de Kafka avec sa condition de Juif de Prague tuberculeux, un rôle absolu et universel : Kafka veut régner totalement sur la plaie-angoisse de son psychisme, érigée en condition humaine. (Gary 1965 65-66)

Una vez más, nos encontramos con el problema de la a-sistematización del *Sganarelle*: ya antes, Gary había dicho algo muy similar con respecto a la condición individual erigida en condición humana y la consecuencia histórica de ésta:

C’est seulement dans la mesure où le fantastique s’accentue au détriment de la « vérité » que le créateur échappe à la vision métaphysique « authentique » qu’elle veut servir, pour devenir de l’art. Kafka parvient ainsi à être créateur d’un monde romanesque dans la mesure relative où il échappe à l’authenticité non artistique de sa propre vision totalitaire, ou il échoue en tant que « donneur de sens », dans la mesure où il ne parvient pas à s’intégrer entièrement dans sa vérité. [...] Son œuvre génial fut la première manifestation dans le roman de la soumission total de l’art et du roman à une névrose métaphysique obsessionnelle, renforcée et rendue agissante par l’art. (Gary 1965 33)

Esta última parte, referente a la metafísica obsesional, reforzada y convertida en posibilidad a través del arte, tiene un especial eco en Kundera. Vasović lo dice claramente: “aunque le gusta imaginarse a sí mismo como discípulo de la tradición de Rabelais, Cervantes y Sterne, Kundera es mucho más discípulo de Broch y de aquellos escritores de Europa Central, que, a fin de huir de la filosofía, se volvieron una especie de ‘metafísicos

disfrazados’, como observa David S. Luft en su estudio sobre Musil” (Vasović 2012 12). Sin embargo, esta neurosis ha sido leída también como una condición propiciada por la circunstancia socio-histórica —y, sobre todo, económica— en la que se presentan las relaciones del hombre con el hombre —y, más profundamente, del hombre con la Ley— tal como las describe Kafka en el *Proceso*. Según Sánchez Vázquez, para quien Kafka es, ante todo, un escritor realista, “el escritor checo no ha hecho sino describir unas relaciones humanas reales, propias de la sociedad capitalista en general y la forma particular que adoptan en el Estado atrasado de la monarquía austro-húngara de su tiempo” (Sánchez Vázquez 1965 139). Sánchez Vázquez encuentra en este realismo una forma del capitalismo que no ha concluido y que está lejos de concluir, sea por el fracaso del socialismo “real”, sea por la instauración y permanencia del neoliberalismo, cuya dominante es el llamado posmodernismo.⁶¹ De este modo, afirma Sánchez Vázquez, “estas relaciones [humanas, reales, presentes en la obra de Kafka] se dan, con mayor o menor precisión, en todo Estado capitalista y pueden incluso darse en un Estado socialista en cuanto a una falsa concepción de la centralización y de la democracia debilita la vinculación entre sus funcionarios y el pueblo” (Sánchez Vázquez 1965 139).⁶²

⁶¹ “[T]he totalizing account of the Postmodern always included a space for various forms of oppositional culture: those of marginal groups, those of radically distinct residual or emergent cultural languages, their existence being already predicated by the necessarily uneven development of late capitalism, whose First World produces a Third World within itself by its own inner dynamic. In this sense, Postmodernism is “merely” a cultural dominant. To describe it in terms of cultural *hegemony* is not to suggest some massive and uniform cultural homogeneity of the social field but very precisely to imply its coexistence with other resistant and heterogeneous forces which it has a vocation to subdue and incorporate” (Jameson 159).

⁶² En su interpretación del fracaso del socialismo “real”, Sánchez Vázquez se opone fundamentalmente a tres posturas marxistas que tratan de explicarlo como: a) un estado obrero degenerado (Mandel), en el que “los medios de producción son propiedad de la sociedad por intermedio del Estado”, entendiendo sociedad por el conjunto de obreros, pero donde “en el ejercicio del poder, la burocracia suple a la clase obrera” (Sánchez Vázquez 1981 173); b) un capitalismo de Estado (Bettelheim), donde “los planes económicos no serían más que una cobertura para las leyes de la acumulación capitalista y la burguesía del Estado” (Sánchez Vázquez 1981 174), como sucedió en Cuba durante la negra noche del bloqueo económico impuesto por Estados Unidos o bien como sucede, hoy, en la Venezuela Chavista-Madurista; c) un socialismo autoritario (Schaff), donde hay discordancia entre la base económica y la superestructura política, pues “la primera sería socialista y la segunda habría adoptado una forma autoritaria” (Sánchez Vázquez 1981 175). A estas tres posturas, Sánchez Vázquez opone la conclusión, por demás ortodoxa, de que el socialismo “real” no es realmente un socialismo, sino “una formación social específica surgida en las condiciones históricas concretas en que se ha desarrollado el proceso de transición, no al comunismo —como había previsto Marx—, sino al socialismo”, y donde la burocracia, “por el lugar que ocupa [...] en la relaciones de producción constituye no sólo una élite política dominante sino una nueva clase” (Sánchez Vázquez 1981 179). Esta con-formación, en el marco del socialismo “real”, de la burocracia como clase (cuya propiedad son los cargos públicos), hace tambaleante la afirmación de Sánchez Vázquez con respecto a que las relaciones humanas en el *Proceso* kafkiano sean universales y no, como lo afirma Gary, resultado de la propia angustia interior de Kafka.

Los distintos matices en las lecturas de Kafka que hemos analizado llevan a considerarlo, vía la teoría de la novela de Gary, como uno de los autores —si no es que *el* autor— por excelencia de la modernidad. Ello es incuestionable. Lo que me parece que sí debe ser cuestionado es que, precisamente en este punto del *Sganarelle* —pero, ¿cuál exactamente, si hemos estado yendo y viniendo por la “misma” argumentación, por el mismo oleaje?—, el diálogo con Lukács, que parecía haberse abandonado, se retoma, aunque ya no es con Lukács, teórico de la novela, sino con ese otro Lukács, crítico de la novela de la sociedad burguesa que escribe la *Significación actual del realismo crítico*. Para este Lukács, lo inmediato, es decir, la falta de perspectiva, se convierte en una “autocracia absoluta” (Lukács 1958 95) y se presenta como la conducta acrítica por excelencia. Desde esta postura teórica, Lukács lee a Kafka como el paradigma del miedo pánico y ciego ante la realidad, pues “la base artística de la naturaleza excepcional de Kafka no es el hallazgo de medios de expresión formales, hasta entonces no existentes” —recordemos que, aunque a regañadientes, Lukács le ha concedido un lugar de suma importancia al monólogo interior, aunque no en Joyce sino en Mann— “sino la evidencia, que a la vez sugestiona y provoca indignación, de su mundo objetivo y de la reacción de sus personajes ante él” (Lukács 1958 100). Ya antes, en su exposición sobre el realismo crítico, Lukács había afirmado que “la angustia asume en Kafka el valor de una *condition humaine* [en francés en el original] pretendidamente eterna”, lo que constituye el carácter alegórico del *hic et nunc* kafkiano que resulta en una ruptura, alegórica también, entre el ser y el significado (Lukács 1958 101).

Esta exposición es uno de los grandes malos entendidos de la *Significación actual del realismo crítico*, pues se lee como una normatividad impuesta por Lukács desde/para el Partido o, lo que es lo mismo, desde/para el realismo socialista, y no, como él mismo lo reconoce, una problemática al interior de la novela de la sociedad burguesa, pues “el miedo al socialismo transforma al hombre de la sociedad capitalista en un ser perdido” (Lukács 1958 80). No se trata, pues, de una toma de posición directa, inmediatamente política, sino de la formación de una atmósfera ideológica “como marco general para el reflejo literario de la realidad” (Lukács 1958 81). De ahí que la lectura de Adorno de la *Significación actual del realismo crítico* sea errónea, pues la superación de la consciencia solitaria por parte de las “obras verdaderamente vanguardistas”, tal como la expone Adorno, a saber,

como “una inmersión sin reservas, metodológica”, es precisamente lo que hace abstracta la relación de la vanguardia con la realidad, por ser ésta entendida como in-modificable (Adorno 1974 258). Llama la atención, a este respecto, que la lectura de Steiner, cuya tendencia crítica es marcadamente liberal, sea más adecuada a la exposición de Lukács. Para Steiner, la paradoja en Lukács consiste en que “la perspectiva crítica es rigurosamente marxista, pero la elección de temas es conservadora y ‘centroeuropea’” (Steiner 1960 367). Steiner, además, encuentra lo esencial de la crítica lukácsiana en “el estudio minucioso de un texto literario a la luz de las cuestiones filosóficas y políticas”, en tanto que “la literatura concentra y concreta aquellos misterios del sentido con que el filósofo trata más íntimamente” (Steiner 1960 372-373). Estos “misterios del sentido”, como los llama Steiner, no son otra cosa que la ideología criticada por Lukács como “lo abstracto” y entendida como marco donde la literatura refleja la realidad, marco preponderantemente burgués, desde Balzac hasta Mann.

La lectura garyana y la lukácsiana sobre Kafka co-inciden en un punto: la angustia de Kafka no es la angustia del hombre sino precisamente eso, la angustia *de* Kafka —aunque para Lukács aún queda la posibilidad de salir de ésta (Lukács 1958 104). Y esta misma es la conclusión a la que llega Canetti cuando lee el *Proceso* justamente como un proceso paralelo al que Kafka vivió en su relación (angustiosa) con Felice Bauer.⁶³ No obstante, hay una diferencia fundamental entre estas tres posturas —y entre ellas y las posturas kafkianas (Kundera y Sánchez Vázquez)— y es la que se concentra en el concepto de “réelité” propuesto por Gary (“Réelité” y “réelisme”, respectivamente, podrían traducirse como “reelidad” y “reelismo”; decido no hacerlo por las mismas razones por las que no traduzco la categoría de *Puissance*):

[L]e romancier ou bien intériorise entièrement son art à son choix politique, n’ayant pas assez de vocation, de foi romanesque pour inverser le rapport et intérioriser l’idéologie à l’œuvre, ou bien se réfugie dans le roman de la littérature, dans le langage ou l’abstraction formaliste, ou bien dans la « réelité », cette sorte d’hypnose par les aspects les plus superficielles et les plus extérieures de la proximité du monde, dont il nous restitue les pelures aussi minces que possibles, le but de toute l’opération étant de ne pas se heurter

⁶³ “Mientras [Kafka] siga ocupándose de disociar *El Proceso* de Felice, difícilmente podría dirigirse a ella una vez más con tanto lujo de detalles. La novela se perdería en esos laberintos; cada nuevo análisis detallado de su relación lo retrotrae hasta la época anterior a la novela: es como si al hacerlo socavara sus raíces. De ahí que a partir de entonces evite escribirle [a Felice] [...]. Intenta aferrarse a su trabajo con todas sus fuerzas; no siempre lo concibe, pero no abandona la empresa. A principios de diciembre [de 1914] lee a sus amigos *En la colonia penitenciaria* y no queda ‘del todo descontento’. Su conclusión de aquél día es: ‘Seguir trabajando a toda costa; debe ser posible pese al insomnio y la oficina’” (Canetti 1968 170).

soudain à la réalité, de ne pas l'interpeller, ou de pas se laisser interpeller par elle. [...] Pour faciliter la distinction, j'opposerai cette « réélité » au « réalisme », le réélisme au réalisme. Opération qui s'accompagne toujours du transfert d'un procédé personnel de recherche et mobilisation artistique en définition philosophique de l'authenticité du monde et de la « condition humaine », seule raison de ma violente et inconciliable opposition. (Gary 1965 44, 48).

Es preciso leer la primera parte del párrafo citado —lo concerniente a la superficialidad y a la proximidad como ausencia de profundidad y de distancia— desde la teoría del posmodernismo como dominante cultural. El “réélisme” se concibe como la estética posmoderna por excelencia, donde toda posibilidad de “distancia crítica” es abolida por los efectos de superficie, lo que Jameson llama la “society of the image simulacrum and the transformation of the ‘real’ into so many pseudoevents” (Jameson 48). La segunda parte, empero, que precisa de la primera para entender lo que Gary quiere decir por “réélisme”, es el cambio radical entre las consideraciones sobre Kafka que diversifican su “realismo” como: a) posibilidad existencial (Kundera); b) subproducto de una dominante económica capitalista (Sánchez Vázquez); c) a-criticidad y a-historicidad abstracto-esencialista (Lukács); y d) angustia disociativa entre proceso de vida y proceso de escritura (Canetti). Esta radicalización del realismo que es el “réélisme”, en tanto que hipnosis por los aspectos superficiales y de proximidad del mundo, es la que le permite decir a Gary que Cervantes es el último nombre de la línea destinerrada que comienza con Kafka, en el sentido en el que “le personnage de K. est né lorsque Sancho s’est suffisamment rapproché de Don Quichotte, sans pouvoir saisir cependant ce que son maître voyait, mais tout en croyant profondément qu’il y avait quelque chose d’autre qui échappait à son regard”. (Gary 1965 67).

La lógica sincrónica sigue primando, pero Gary corrige el camino, es decir, lo desvía, invaginando inoclusivamente a Don Quijote en K. y no a la inversa. Mejor dicho, invaginando inoclusivamente a Cervantes en Kafka, lo cual anula una relación contractual-evolutiva entre el primero y el segundo⁶⁴, a saber, borra los bordes de una relación que jerarquizaría a Cervantes y lo convertiría en plusvalía que el novelista, al travestirse de

⁶⁴ Esta invaginación inoclusiva es, en sí misma, un relato sin bordes, o bien, un borde sin relato: “il n’y a que du contenu sans bord, et il n’y a que du bord sans contenu. L’inclusion (ou l’occlusion, l’invagination inoclusive) est interminable, c’est une analyse du récit qui ne peut que tourner en rond, inarrêtable, inénarrable et insatiatement ressassante — mais terrible pour ceux qui au nom de la loi requièrent que l’ordre règne dans le récit et qui veulent savoir, avec toute la compétence requise, comment ça se passe « au juste »” (Derrida 1986 271).

teórico de la novela (como Kundera o Goytisolo⁶⁵), podría apropiarse y que quizá sea necesario, para que sea considerado, en efecto, un verdadero novelista, un novelista “auténtico”, que se apropie. En un primer momento, empero, Gary concluye: “c’est par un acte délibéré, en empêchant Sancho de devenir Don Quichotte, mais en le menant assez près de ce rêveur pour faire naître en lui l’angoisse de ce qui n’est pas là, et qu’il essaya désespérément de voir, que Kafka a fixé Sancho K. dans sa situation qui en fait un Christ de l’incompréhension” (Gary 1965 67-68). No creo que haya contradicción entre lo que Gary propondrá con respecto a Cervantes, es decir, que es el último novelista que ha sido influenciado por Kafka, puesto que esta conclusión (“Sancho K.”) pertenece aún a la crítica del *Proceso*. Sin embargo, si la hay, esta contradicción es, una vez más, un ejemplo de que la práctica y la teoría —o, en este caso, la práctica como práctica de la teoría— no pueden separarse. En otras palabras, si el “réalisme” es esa hipnosis por los aspectos superficiales y la proximidad del mundo, quién mejor que Don Quijote, quien parece estar hipnotizado por esa proximidad, aunque encuentre en ella otra cosa que lo que materialmente *hay*, para representarlo. Es decir que la novela “clásica” —y en esta definición tenemos que entender todo lo anterior al realismo del siglo XIX pero, al mismo tiempo, aquello que lo prefigura, precisamente en oposición al “réalisme” imperante en Occidente desde Kafka; es decir, la novela “clásica” va de La Fayette/Diderot a Goethe/Hoffman/Hugo—, que establecía una distancia con la realidad y con la Historia a partir de “tous ces incessants et innombrables changements de la distance focale [qui] visaient à communiquer au lecteur la plénitude du monde imaginaire” (Gary 1965 74), la totalidad, de hecho, era materializada. “C’était un roman”, insiste Gary, “d’une visibilité parfaite, où tout était « fini », réalisé, découvert, achevé, dans une perfection qui ne demandait au lecteur que sa jouissance, mais ne sollicitait aucun effort de création” (Gary 1965 74). En este escenario es donde aparece Cervantes:

Nous devons surtout ce dépassement du roman classique et ce signe de renouveau au jeune romancier espagnol M. Cervantes, qui a succédé, avec l’éclat que l’on sait, au roman balzacien et tolstoïen « fini » du XIXe siècle, avec l’apparition soudaine à notre

⁶⁵ “Je ne suis attaché à rien sauf à l’héritage décrié de Cervantes” (Kundera 1986 32). Goytisolo: “La piedra angular y, como tal, punto de partida de este nuevo género [es decir, la novela] es, sin lugar a dudas, *El Quijote*. Es en sus páginas donde el relato en prosa deja definitivamente de ser una mera sucesión de actos, hechos y palabras. Cuanto *aquí* se dice y hace parece cobrar vida propia, arropado por un paisaje circundante y un transcurso temporal acorde con el desarrollo de los acontecimientos” (Goytisolo 2013 71. Las cursivas son mías). El acento está en ese “aquí”, como si Goytisolo hablara desde el *Quijote* mismo, del mismo modo en el que el acento en la cita de Kundera está en la palabra “héritage”.

horizon littéraire de sus dos personajes continuamente abiertos a todas las interpretaciones. Je crois que la publication de *Don Quichotte de la Manche* est un phénomène extraordinairement encourageant pour l'avenir du roman : ni la conception de la relativité, ni celle de l'indétermination, ni le « fantastique du réel », ni l'« angoisse métaphysique », ni aucun des problèmes philosophiques modernes de la nature de la réalité, de la matière, et de l'objet offert à notre perception, ne lui sont étrangers, et le conflit Don Quichotte-Sancho Pança, si typique de la fissure de la conscience contemporaine, et qui rencontre, au passage, le conflit est-ouest, donnant aussi, avec le côté parodique très marqué, toute son importance au délire interprétatif de notre époque, délire interprétatif qui tend à créer des éléments de sa propre analyse (rapport de Don Quichotte avec le moulin-dragon, ou de Freud avec l'inconscient), tout cela fait bien du roman de M. Cervantes [...] une œuvre qui ne pouvait être conçue à autre époque que la nôtre peut-être la seule œuvre dominante que la deuxième moitié du XXe siècle ait vue apparaître. (Gary 1965 75).

Esta lectura de Cervantes no sólo es paródica sino que logra acceder, de un modo en el que solamente Borges lo había conseguido⁶⁶, a una modificación de lo real por lo simbólico a través de lo que he definido como materialidad espectral. A través de esta lectura, Gary logra superar la delimitación del “écart” proustiano, haciendo que Cervantes y su Don Quijote no sólo se actualicen por medio de una lectura interpretativa sino por un rompimiento con la historia concebida causalmente. Lo que hace Gary por medio de la parodia crítica es lo mismo que hará, un año después, Foucault a través de su arqueología del saber con respecto al propio *Quijote*, sólo que no para explicar el cambio epistemológico del medioevo al siglo XVI y la aproximación —una vez más, la abolición de la distancia— entre la palabra y su naturaleza signica⁶⁷ sino para describir las condiciones de una crítica literaria y una producción novelesca cerrada, carente de posibilidades, que anunciaba ya la revolución posestructuralista que comienza, como lo ha mencionado Derrida (1992 73) en ese año monumental, bisagra del pensamiento francés, que es 1965.

⁶⁶ “¿Por qué precisamente el Quijote?, dirá nuestro lector. Esa preferencia, en un español, no hubiera sido inexplicable, pero sin duda lo es en un simbolista de Nîmes, devoto esencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste. [...] ‘El Quijote’, aclara Ménard, ‘me interesa profundamente, pero no me parece ¿cómo lo diré? inevitable. [...] El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología. [...] Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. Postulada esa imagen (que nadie en buena ley me puede negar) es indiscutible que mi problema es hartó más difícil que el de Cervantes” (Borges 1939 447-448).

⁶⁷ “Le texte de Cervantes se replie sur lui-même, s'enfonce dans sa propre épaisseur, et devient pour soi objet de son propre récit. [...] La vérité de Don Quichotte, elle n'est pas dans le rapport des mots au monde, mais cette mince et constante relation que les marques verbales tissent d'elles-mêmes à elles-mêmes. La fiction déçue des épopées est devenue le pouvoir représentatif du langage. Les mots viennent de se refermer sur leur nature de signes” (Foucault 1966 62).

Ahora bien, esta lectura podría interpretarse, justamente en tradición de la crítica cultural de lo que sucede en el transcurso de los años 60, como un regreso a la vanguardia europea desde el modernismo norteamericano. No podemos olvidar la gran influencia que el pensamiento estadounidense y, sobre todo, la cultura popular estadounidense, tuvo en Gary. No se trata tan sólo de lo que biográficamente le toca vivir al propio Gary de los Estados Unidos posteriores a la Segunda Guerra Mundial, sino del modo en el que esto es interiorizado, precisamente a la manera en la que él propone que la novela total interioriza la Historia. No sólo, en sus respuestas de 1967 al “Questionnaire de Marcel Proust”, Gary afirma que su músico favorito es Bob Dylan (Gary 2014a 259), sino que, desde el *Sganarelle* dice que

jamais une époque n’a réuni des conditions plus favorables à la création picaresque. Le romancier n’a plus à « faire connaître », à se perdre dans les méandres descriptifs de la réalité du lecteur, cette base du départ de la larcénie de l’imaginaire, dont la connaissance s’est accrue immensément, grâce au document, à la presse, à la télé, à la radio, à la rapidité et à la force d’impact de l’événement livré à domicile, aux conditions accentuées et accélérées à fournir constamment ses références. [...] Dès qu’on dit, par exemple, « Amérique », « Américains », le cinéma a fait une bonne partie de notre travail préparatoire” (Gary 1965 95).

Un ejemplo bastante claro de este trabajo preparatorio del referente estadounidense es el protagonista de *Le grand vestiaire*, Luc. Luego de que hace parte del grupo de ladronzuelos de Vanderputte, Luc comienza a “americanizarse”, al grado de no saber si lo que ocurre en su vida es parte de lo real o parte de alguna película que su memoria está confundiendo con lo real. Empero, el rasgo más significativo de la estadounidense de Luc es la incorporación del cigarro característico con el que Luc veía siempre a Humphrey Bogart aparecer en los films:

Je cherchais alors à bâtir toute ma personnalité autour d’une cigarette bien serrée entre les lèvres, ce qui me permettait de fermer à demi un œil et d’avancer un peu la lèvre inférieure dans une moue qui était censée donner à mon visage une expression extrêmement virile, derrière laquelle pouvait se cacher et passer inaperçue la petite bête inquiète et traquée que j’étais. La cigarette avait fini par devenir une partie de mon visage, comme le nez, la bouche et les yeux. Sans elle, je me sentais défiguré et presque nu, réduit à mes véritables proportions ; c’est ainsi qu’un mégot finissait par réfléchir mes sentiments et mes états d’âme, par exprimer ma joie, ma tristesse ou ma colère” (Gary 1948 91).

De este modo, aun cuando no se pueda considerar a Gary como un modernista norteamericano, sí es posible leerlo, pues, desde la tradición de la crítica cultural. Huysen señala: “when Leslie Fielder declared the ‘Death of the Avant-Garde Literature’ in 1964, he

was really attacking modernism, and he himself embodied the ethos of the classical avant-garde, American style”; más adelante, agrega: “for a moment in the 1960s it seemed the Phoenix avant-garde had risen from the ashes fancying a flight towards the new frontier of the post-modern” (Huysen 1981 28). Se podría decir, entonces, que la lectura que hace Gary de Cervantes es una lectura vanguardista-posmoderna *American style* en el sentido en el que la entiende Huysen, no sólo como la famosa última jugada, “the endgame of the avant-garde” (Huysen 1981 31), sino como la paradoja posmoderna de los 60-70.⁶⁸ Sin embargo, interpretar de este modo la lectura que Gary hace de Cervantes sería entender el posmodernismo como un estilo y no como una dominante cultural (Jameson 4). Es preciso, entonces, decir que la lectura de Cervantes no se queda en esta modificación temporal sino que es llevada hasta sus últimas consecuencias, es decir, transforma el régimen totalitario español de Franco —y, de paso, el totalitarismo del socialismo “real”— en la Inquisición, y no, como lo habría hecho un novelista totalitario, transfiere los valores de resistencia que el *Quijote* tiene con respecto a ésta en su contexto “original”, aquél de finales del siglo XV y principios del XVI:

Même la soumission finale de Don Quichotte reconnaissant ses « erreurs », est une habile dérision, une ironique soumission à l'autocritique marxiste. Cette réconciliation ultime, à l'article de la mort, de Don Quichotte avec le réalisme socialiste, sa soumission à la « réalité » rigoureuse, ne ferme rien, bien au contraire : le parcours romanesque est accompli, la vision communiquée, la subversion consommée, la mise en cause véhémement de la Puissance jusqu'à ses plus banales, ses plus familières apparences est faite par le personnage à chaque péripétie nouvelle de l'œuvre, cependant que son suiveur écarquille désespérément les yeux devant ce caractère secret et dangereux de la réalité que tout, dans la science moderne, dans l'Histoire, lui révèle comme entièrement différente de ses habitudes de penser, de voir, et d'imaginer, mais dont cette nature secrète échappe à son entendement, dont il ne distingue aucune image, en aucun ennemi bien défini, si bien que ses rapports avec le monde le plus familier sont devenus angoissés sans aucun changement perceptible de la réalité. L'influence de Kafka sur Cervantes est ici évidente. (Gary 1965 74).

⁶⁸ “[P]ostmodernism itself can be described as a search for a viable modern tradition apart from, say, the Proust-Joyce-Mann triad and outside the canon of classical modernism [Faulkner-Dos Passos-Hemingway]. The search for tradition combined with the attempt at recuperation seems more basic to postmodernism than innovation and breakthrough. [...] The paradox of the 1970s is rather that the postmodernist search for a cultural tradition and continuity, which underlies all the radical rhetoric of rupture, discontinuity and epistemological breaks, has turned to that tradition which fundamentally and on principle despised and denied all traditions” (Huysen 1981 32). Es en este sentido en el que anteriormente había afirmado que Romain Gary “no sólo juega a ser Dios: toma su lugar, lo suplanta, posible motivo del rechazo, de la razón por la 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’” (Leal Rodríguez 2013 12).

Ante esta imposibilidad de salir de la angustia y modificar la realidad —modificar, mejor dicho, lo real—, ante esta preponderancia del “réalisme” en la novela de Cervantes, éste, en lo que consiste “une ruse légitime du romancier” (Gary 1965 74) convierte al caballero *in extremis* a la (religión) de la realidad “afin de ne pas être interdit par l’Inquisition” (Gary 1965 75). En este momento Cervantes pasa de ser un simple joven novelista español para ser un novelista que ha aprendido la lección que el totalitarismo, en cualquiera de sus formas, tiene preparada para la novela:

[S]ans doute était-il soucieux du précédent de Pasternak, et décidé à éviter à son personnage le sort du Dr Jivago ; l’influence de Jivago sur Cervantes me paraît claire, le jeune romancier espagnol ayant pris au héros du roman soviétique ses deux aspects si profondément liés pour en faire deux identités séparées, celle de Don Quichotte et celle de Sancho. La soumission *in extremis* du chevalier à la réalité est beaucoup plus une habilité de l’auteur face aux forces de l’ordre, devant lesquelles on peut bien s’incliner respectueusement à la fin du roman, maintenant qu’elles ont été trompées, et pour que l’œuvre continue son chemin. (Gary 1965 75).

La forma en la que Gary liga la novela de Cervantes al “réalisme” prepara el modo en el que el propio Gary habrá de movilizar a Gengis Cohn en *Frère Océan*, no contra el socialismo ni contra la persecución judeocristiana sino contra la *Puissance*. Pero, una vez más, otras lecturas del *Quijote* que pongan el acento en la materialidad de la obra (no hay que olvidar que Gary habla expresamente de la “publicación” del *Quijote*, como si fuera una novela que recién ha conocido a su público y viceversa) nos pueden ayudar a ver cuán radical es la lectura garyana.

Sánchez Vázquez lee el *Quijote* exactamente del mismo modo en el que él había dicho, unos años atrás, que Lenin lee a Tolstói. Para Sánchez Vázquez, el *Quijote* es sobre todo una novela utópica, y toda utopía es concreta en tanto que se relaciona con “lo existente” (Sánchez Vázquez 1990 262). “La utopía es subversiva”, afirma (263), para luego reconocer, como no lo había hecho en cuanto a la lectura de Tolstói realizada por Lenin, que “los fracasos de Don Quijote *parecen* sellar el destino de todo comportamiento utópico” (267 Las cursiva son mías). La importancia de este texto, más allá de la propuesta de leer la utopía desde el materialismo dialéctico de corte ortodoxo, es, entonces, el lazo que establece Sánchez Vázquez entre su lectura del *Quijote* y la lectura que Lenin hace de Tolstói, que evidencia todo un programa filosófico-estético en contra de la razón instrumental, de la eficacia en la lectura/interpretación de textos literarios, ejemplificado por la importancia que tiene Sancho para Sánchez Vázquez como agente provocador de la

razón instrumental (del proyecto moderno Ilustrado) (Sánchez Vázquez 1990 270). Caso diametralmente opuesto es el de Kundera, quien lee el *Quijote* desde su teoría de la totalidad temática, propuesta a partir de Broch⁶⁹, argumentando que, a partir de Flaubert, “les romanciers tentent d’effacer les artifices de l’intrigue, devenant ainsi souvent plus gris que la plus grise des vies” (Kundera 1986 114). Para Kundera, en Cervantes, concretamente en la taberna donde la novela se abre, entre otras cosas, a la novela al interior de la novela —a saber, *El curioso impertinente* y *La historia del cautivo*— hay “une accumulation de coïncidences et de rencontres totalement improbables” (Kundera 1986 114-115), la cual, no obstante, se explica por medio de la coherencia totalitaria del tema. Esta coherencia apriorística, con dejos de sistema metafísico, como lo afirma Vasović (2012 12), es, según Kundera, recuperada por Kafka en *América*. “Lisez le premier chapitre”, ordena Kundera al lector, “avec la rencontre tout à fait invraisemblable de Karl Rossmann et de son oncle: c’est comme un souvenir nostalgique de la taverne cervantesque” (Kundera 1986 115).

Los dos casos analizados, una vez más, se oponen a la lectura que hace Gary de Cervantes. Para acentuar la diferencia, empero, es necesario analizar el fragmento que aparece en el *Sganarelle* luego de que Gary afirma que “le roman total correspond bien à cette chute des frontières entre les chefs-d’œuvre individuels, à leur noyade heureuse dans ce nouvel océan originel dont l’image vient à l’esprit dès qu’on parle de cet espoir” (Gary 1965 78). El fragmento es de una ironía tremenda:

M. Cervantes a d’ailleurs donné très clairement les raisons de l’« abdication », ou du « ralliement » de Don Quichotte — selon la soupe que l’on mange — lors d’une réunion du Congrès pour la liberté de la Culture, à Madrid, sous la présidence d’honneur du général Franco, et du cardinal Segura, en 1964 : « Don Quichotte se rallie *in extremis* à la fin du roman à la réalité et confesse ses erreurs, d’abord, pour concilier la bienveillance de l’Inquisition, et ensuite pour me permettre de rassurer le lecteur bien pensant [*sic.*] — l’autre lecteur, malheureusement, est hors atteinte de mon roman, puisqu’il ne sait pas lire, et que la culture, en attendant son partage, est une opération entre privilégiés — pour me permettre, donc, d’endormir le soupçon de mon lecteur, lequel ne s’aperçoit guère que ce que j’ai voulu exprimer par ce ‘ralliement’, est une vérité assez horrible et assez effrayante, à savoir, que le monde imaginaire du chevalier de la Manche est devenu une

⁶⁹ “Il y a [...] une différence radicale entre *Les Somnambules* et les autres grandes « fresques » du XXe siècle (celles de Proust, de Musil, de Thomas Mann, etc.) : ce n’est ni la continuité de l’action, ni celle de la biographie (d’un personnage, d’une famille) qui, chez Broch, fonde l’unité de l’ensemble. C’est autre chose, moins visible, moins saisissable, secrète : la continuité du même *thème* (celui de l’homme confronté au processus de dégradation des valeurs)” (Kundera 1986 63-64). Vasović critica esta postura, diciendo que “el tema en la interpretación de Kundera no aparece sólo como una condición de la coherencia de la novela, sino como un hecho apriorístico cuya inviolabilidad tiene algo de la supremacía propia de la noción de un sistema metafísico” (Vasović 2012 12).

réalité menaçante, que le moulin à vent est bel et bien devenu le dragon de la bombe H [la bombe à Hydrogène] que Sancho, prisonnier de sa vision traditionnelle, refuse toujours de voir, si bien qu'il ne continue à ne voir dans le dragon qui crache le feu et nous menace à tout moment de destruction *qu'un moulin à vent* ». (Gary 1965 79).

La escena se encuentra al límite de esa misma realidad que describe Don Quijote en las palabras que de él transcribe Gary: un Congreso por la libertad de la Cultura con sede en Madrid, presidido por Franco y el cardenal Segura, donde Cervantes, “si longtemps et si tragiquement engagé, me dit-on”, asegura Gary, “dans la guerre d’Algérie” (Gary 1965 81), reconoce que toda su obra no ha servido para nada, no ha modificado la realidad porque se ha quedado en la materialidad espectral, donde, por medio de la interiorización de la Historia y de la lucha contra la *Puissance*, los espectros de la realidad se hacen plausibles. De este modo, afirma Gary “Jaurès, de Gaulle ou Castro sont sortis, comme Mao, de ce qui, dans Cervantes, dans la littérature du XIXe siècle, dans la peinture de la Renaissance, dans l’art sacré, dans Shakespeare, n’est plus ni Cervantes, ni le roman, ni la peinture, ni la poésie, mais qui oppose d’une manière irréductible une qualité changée de la conscience avec le sort inchangé des hommes” (Gary 1965 103). Dicho de otro modo, las relaciones entre la literatura y la política producen un efecto espectral en la materialidad del mundo desde el momento en el que la participación del texto en el mundo sea solamente eso, participación en tanto que *texto*. De ahí, pues, que “ce que Tolstoï a fait pour le roman, et uniquement pour le roman, il l’a fait pour Lénine”. Este estado, que Gary llama el “bonheur de l’art”, ¿le permite acaso al novelista seguir escribiendo? Gary tiene en mente esta pregunta cuando cuenta: “la presse affirme [...] qu’après une conférence à l’Unesco, Sganarelle vient de déclarer : « Comment peut-on vouloir écrire des romans dans un monde où l’on crève de faim, d’ignorance et de silence ? »”. (Gary 1965v 117). Parece que, llegado a este momento de su argumentación —que habrá de ampliar precisamente a partir de los modos en los que la novela total, como aparato específicamente literario, y Sganarelle como su servidor, Sganarelle, “pourri de littérature” (Gary 1965 129), pueden modificar el mundo materialmente—, no le queda a Gary sino poner en práctica lo que ha propuesto teóricamente. Empero, ¿no se trataba, desde el inicio, de una praxis, es decir, de una instancia práctico-teórica o teórico-práctica? ¿No ha realizado, ya, la modificación, Gary? En cierto modo, sí. No obstante, el examen del concepto de novela total que he puesto en práctica a lo largo de este capítulo concierne únicamente, si bien de manera harto

problemática, los conceptos de novela total y novela totalitaria. Lo que viene, entonces, lo que resta del *Sganarelle* es aquello que Sánchez Vázquez llama la resistencia de la materia propia de la praxis creadora.⁷⁰ ¡Y qué resistencia, la que le espera a Gary, siendo que la materia con la que trabaja es nada menos que el mundo, lo real, la Historia! Una verdadera lucha, como él mismo lo repite a todo lo largo del *Sganarelle*, contra la *Puissance*. En suma: la novela total contra el totalitarismo.

⁷⁰ “La producción del objeto ideal es inseparable de la producción del objeto real, material, y ambas no son sino el haz y el envés de un mismo paño, o dos caras de un mismo proceso. La forma que el sujeto quiere imprimir a la materia existe como forma generatriz en la conciencia, pero la forma que se plasma definitivamente en la materia no es la misma —ni una duplicación— de la que preexistía originariamente. [...] ¿A qué se debe que esta prefiguración ideal no pueda mantenerse a todo lo largo del proceso práctico? Se debe principalmente a que la materia no se deja transformar pasivamente; hay algo así como una resistencia de ella a dejar que su forma ceda su sitio a otra; una resistencia a ser vencida que, en la praxis artística, da lugar a los tormentos de la creación de [los] que hablan los artistas” (Sánchez Vázquez 1967 322).

TERCERA PARTE

LA NOVELA TOTAL CONTRA EL TOTALITARISMO

VII. ¿Quién es Sganarelle?

¿De qué trata, entonces, *esta* novela? ¿De qué trata *Frère Océan*, novela total que “comienza” con el *Pour Sganarelle* garyano, es decir, con la búsqueda de sí misma y del personaje que habrá de... ¿protagonizarla?, ¿narrarla?, ¿hacerla, simplemente, posible?..., esa novela que concluye con la frase lapidaria “À Mururoa on devait travailler jour et nuit pour combler le retard de la France” (Gary 1968 373)?

Simplifiquemos la trama: la novela trata de las aventuras de un falsificador de identidades históricas. Cohn, un pícaro que, en un primer momento (*La danse de Gengis Cohn*), habita espectralmente, sí, pero también en la materialidad de su lenguaje, la conciencia del soldado alemán que lo fusiló —si bien Cohn es capaz de afirmar: “je ne fais pas exprés de le harceler. C’est même une chose très curieuse : on dirait que ça vient de lui” (Gary 1967 68). En un segundo momento, que funciona como bisagra entre *La danse de Gengis Cohn* y *La tête coupable*, Cohn “revela” su “verdadera” identidad: él es Jesús, escondiéndose de los hombres que, si lo encontraran, volverían a crucificarlo, pues Él, “qui était un ennemi de l’ordre établi, était devenu un pilier de l’ordre établi” (Gary 1968 80); en un tercer momento, Cohn es ya, simplemente, un hombre que baila, o, mejor dicho, que “piétine” (Gary 1968 357) sobre las bases fundacionales de la Historia de Occidente, pues “décidément, bien que tout annonçât, selon le philosophe Michel Foucault, « sa fin prochaine », l’Homme n’avait pas encore dit son dernier mot” (Gary 1968 85).

¿En qué marco ocurre esta trama, cuál es el telón de fondo, cuál es, para decirlo en los propios términos de Gary, el contexto social? Así lo proyectaba Gary desde su *Sganarelle*:

Le contexte social, évidemment, ce sera la bombe H, puisque c’est elle qui menace, à la fois, le contexte social et le roman. Mais je ne puis me limiter à dénoncer mon thème : nous avons déjà vu que c’est précisément par tour ce qui n’est pas dénonciation directe et spécifique que l’œuvre agit comme une dénonciation, qu’elle prend sa portée : pour lutter efficacement contre la bombe, il faut que ce qu’il y a de plus fortement dirigé contre elle dans mon roman se présente comme si *la bombe n’existait pas*. Sans cela, mon roman

perdrait son caractère total pour devenir totalitaire en s'absorbant entièrement dans un seul aspect, fût-il essentiel, des rapports de l'homme avec son temps. Débrouille-toi à partir de là, Sganarelle. C'est difficile, mais sans cette difficulté-là, il y a longtemps que l'art serait remplacé par l'alphabet. Mon roman doit donc triompher de son sujet, il ne peut pas se permettre de lutter contre la bombe que s'il parvient avant tout à utiliser à la fois la bombe et sa lutte contre elle au profit du roman.

—Et c'est moi qui dois faire tout ça ?

Je ne m'y attendais pas, mais il est là. Comme toujours, c'est la difficulté qui l'a fait surgir : lorsque je cherche par quel biais attaquer la Puissance, le personnage se présente tout de suite. (Gary 1965 140).

El personaje se presenta, se materializa espectralmente, pues no aparece ahí, al lado de Gary, que, suponemos, está sentado escribiendo, sino que se hace ver solamente por lo que dice, por las palabras que enuncia y el diálogo que establece con el autor, en un gesto cervantino. No obstante, ¿es Cohn quien se presenta en ese momento o es Sganarelle? Mejor dicho, cuando Gary escribe su *Sganarelle*, ¿a quién se refiere cuando dice Sganarelle? ¿A Cohn, personaje de su novela? Todo parece indicar que sí, pues nunca habla en términos de “narrador” sino de personaje.

Sin lugar a dudas, al menos para una teoría y una crítica literaria construida sobre las bases del proyecto modernista y posmodernista de la literatura francesa, ese gesto —a todas luces *démodé* para una novela los años 60— que consiste en descentrar al narrador y volcar la atención, otra vez, sobre el autor, parece algo completamente ajeno a los intereses en juego, a la economía de valores novelescos que se abre desde la teoría y la crítica literaria estructuralista y posestructuralista para, luego, regresar a modificar las condiciones de producción de la literatura. Me refiero, en concreto, a la relación estrecha de Philippe Sollers con el grupo Tel Quel y al tipo de literatura que producen los escritores que aceptan guiarse por el programa teórico y crítico que este grupo defiende, es decir, su posicionamiento político-estético.⁷¹ En este sentido, si bien los motivos por los cuales Gary no forma parte de la historia de la crítica literaria francesa del siglo XX son muchos, aunque podrían resumirse en dos —su diplomacia y su extranjería, como lo he intentado

⁷¹ Gary reconocía ya el poder que Sollers ocupaba en esta relación directa entre la producción literaria y la producción crítica francesa de los 60: “De tous ceux qui pratiquent ces appels du pied au Sens, qui l'appellent comme *Planète* appelle les soucoupes volantes, M. Philippe Sollers me paraît les plus doués. Il écrit si bien que lorsque, très habilement, son texte se met soudain à ne plus rien vouloir dire, il ne nous donne pas le sentiment d'un galimatias, mais d'un sens que nous ne pouvons pénétrer parce que l'auteur seul a été « élu » : c'est l'abus de confiance poétique par excellence, — ce qu'on comprend est une caution de ce qu'on ne comprend pas — et pourquoi pas ? Sganarelle a toujours raison lorsqu'il parvient à nous tromper” (Gary 1965 182). Sganarelle, es decir, el novelista.

explicar con anterioridad (Leal Rodríguez 11-25)—, podríamos, ahora, agregar un tercer motivo, esta vez ya no de carácter sociológico sino estrictamente literario: Gary carece totalmente de “actualidad”, pues las amarras, por llamarlas de algún modo, que aún tiene con una forma de hacer y entender la literatura que no es la del siglo XX francés posterior a la ocupación alemana —ese período que, *grosso modo*, se puede entender como el trayecto estético-político entre el premio Nobel de Gide, otorgado en 1947, y el de Beckett, en 1969—, no es ni de lejos la que se intenta exportar de Francia para el mundo. En suma, Gary, para los teóricos y críticos franceses, incluso para algunos de aquellos que yo mismo, en esta tesis, he utilizado para leer su obra, no es un producto de exportación.

Volvamos a preguntarnos, entonces, por *ese* personaje, esa voz, mejor dicho, que está diciendo, al mismo tiempo, el personaje y las condiciones en las que se (le) encuentra (recordemos, una vez más, el subtítulo del *Sganarelle*: “Recherche d’un personnage et d’un roman”). ¿Podemos decir que este personaje que habla en el pasaje que he citado es Sganarelle? Sencillamente: ¿quién es Sganarelle?

En la pregunta anterior se encuentra, me parece, gran parte de lo que quisiera exponer no como aplicación real del concepto de novela total sino como su puesta en praxis por parte de Gary, es decir, una práctica consciente de las transformaciones que este concepto puede generar en su lucha contra la *Puissance*, contra el totalitarismo. Si Sganarelle es, al mismo tiempo, un personaje que se presenta en el propio movimiento de su búsqueda y el autor que lo está buscando, entonces el personaje de la novela debería ser identificado con éste último. Sucede, no obstante, que no es así: el personaje de la novela no lleva por nombre, en ninguna de sus identidades, Sganarelle, ni tampoco Romain Gary (como sucede, por ejemplo, en *Chien blanc*), porque Sganarelle es, todo lo indica así, alguien más: es el nombre bajo el cual Gary se desdobra como autor en un diálogo consigo mismo, que tiene como producto final los tres tomos de su novela total, *Frère Océan*.

Entonces, ¿por qué presentarlo así, como personaje, desde el momento de su primera aventura textual, esa que aparece en el pasaje anteriormente citado? ¿Propone, acaso, Gary, una identificación última y radical (en el sentido del compromiso del escritor con su obra) entre el personaje y el autor? Un pasaje de *La tête coupable* nos podría, quizás, ayudar a (tratar de) responder esta pregunta. Se trata del último capítulo de la novela, cuando Cohn recibe su última identidad por parte de un Estado que no puede detener su maquinaria de

vigilancia —“La France veillait sur [la] sécurité [de Cohn]” (Gary 1968 359)—: Marc Mathieu, cuya historia Gary no desarrollará sino casi una década después, en *Charge d'âme*. Por lo que es indispensable, antes de leer el pasaje de *La tête coupable*, preguntarnos si existe, entonces, la posibilidad de que la novela total garyana no sea solamente *Frère Océan*, sino toda su obra —mejor dicho: todas sus obras, bajo los diversos nombres que las reúnen. Un pasaje muy al inicio de *Charge d'âme* parece recordar, casi con nostalgia, a los personajes del *Frère Océan*: Cohn y Lily (*La danse de Gengis Cohn*) Cohn y Meeva (*La tête coupable*), Mathieu y “cette salope d'Allemande” (Gary 1968 367), que, en *Charge d'âme*, lleva el nombre de May.⁷²

Tout ce qu'il pouvait dire se heurtait à des préjugés millénaires. Il y avait chez May un côté animal, instinctif, quelque chose qui semblait avoir été spécialement conçu pour résister aux assauts du génie humain. Le cortex, dernier venu de nos deux cerveaux, ne parvenait pas encore à dominer le cerveau animal, instinctif, primaire, plus vieux que lui de quelques millions d'années. Il restait encore un sacré travail à faire pour nous libérer de nos origines. Le physique de cette ancienne strip-teaseuse du Texas de vingt ans [que Marc Mathieu] avait ramassée d'une boîte de nuit, l'opulence de seins, de hanches et de rondeurs, avait un côté archaïque, primitif, que le bleu du regard venait souligner d'une sorte d'innocence première. Peut-être fallait-il chercher là, justement, la raison pour laquelle il s'était si profondément attaché à elle : l'innocence. C'était rafraîchissant. Souvent, lorsqu'il rencontrait son regard, d'une naïveté à vous fendre le cœur — encore un cliché passéiste —, ces vers d'un poème de Yeats lui revenaient à l'esprit :

⁷² Y en la elección de este nombre, May, tampoco hay coincidencia, aunque en este caso se trata de un indicio que nos podría llevar a leer la obra de Gary en comparación con la del novelista norteamericano, olvidado como Gary, James Jones, muerto en 1977, año en el que se publica *Charge d'âme*. En sus notas a *Le Grec*, texto de Gary reunido en *L'Orage*, Eric Neuhoff presenta dos hipótesis de esta “roman inachevé”: la primera, que la novela responde al contexto histórico en el que fue escrita, situándola entre 1967 y 1974; con el desplome del régimen de Coroneles en Grecia en 1974, según Neuhoff, Gary habría interrumpido “la poursuite du roman, sa nécessité s'en trouvant remise en cause” (Neuhoff 14). Esta primera hipótesis abre un campo hasta ahora inédito en los estudios garyanos: si Gary, en efecto, hubiera dejado de escribir porque la historia le hubiere dado la razón, ¿no sería eso lo que habría presentado en 1980, al suicidarse, es decir, que el muro iba a caer, que el hombre, una vez más, sería “alemán”, como ya lo había propuesto desde *Éducation européenne* (Gary 1956 76)? Quede esta línea de investigación al lado de propuestas radicales sobre la obra garyana, como aquella de Didier Van Cauwelaert, quien, en su novela *Le père adopté*, propone la historia de Hélène, una estudiante de Nice —la ciudad de adopción de Gary— que, dos años antes de revelada la no existencia de Émile Ajar, escribe una tesis demostrando que Ajar y Gary son la misma persona. Lo que me interesa, ahora, es mostrar la segunda hipótesis de Neuhoff sobre *Le Grec*: “Une autre hypothèse est soufflée par le personnage John James et par certains de ses attributs : si celui-ci est journaliste et anglais, dans son portrait il y entre beaucoup de James Jones, le romancier américain, décédé en 1977, qui fut l'ami de Romain Gary. (On sait que Gary, qui parle de James Jones dans *La nuit sera calme*, a travaillé avec lui sur le film de Darryl Zanuck *Le jour le plus long* ; on sait aussi qu'il a rédigé une préface à la traduction française de *The Thin Red Line* et une note pour l'édition américaine, alors même qu'on le retrouve, lui Romain Gary, notamment en 1971 dans *The Merry Month of May* de James Jones...) S'il s'agissait d'un hommage posthume, l'hypothèse d'un hommage rendu du vivant de James Jones nous semble cependant la plus plausible” (Neuhoff 15). En la elección, pues, del nombre May para la compañera de Marc Mathieu en *Charge d'âme*, Gary nos estaría dando una más de las pistas de cómo leerlo, desde dónde y en relación con qué autores; en este caso, con James Jones.

*Je rêve au visage que j'avais
Avant le commencement du monde...*

Bof. La nostalgie des origines. (Gary 1977 28-29).

Veamos, ahora, el pasaje de *La tête coupable*:

Un matin, un motard lui apporta une enveloppe officielle. À l'intérieur, « avec les compliments du Gouverneur de l'Océanie Française », il y avait une coupure du *Figaro*. Quelques lignes à peine, mais, en première page, et en caractères gras : « *Le physicien français Marc Mathieu, qui avait disparu depuis plus de dix-huit mois, vient d'être retrouvé dans un atoll du Pacifique. Le jeune savant, dont on connaît le rôle déterminant dans la réalisation de l'arme de dissuasion française, se remettait là-bas d'une longue maladie.* » Il froissa le papier.

Il n'avait aucune raison de refuser l'identité qui lui était ainsi offerte. Ce n'était, en somme, qu'une avortant de plus sur son chemin. Selon la parole de son amie le poète Michaux : *celui qui une pierre fait trébucher marchait déjà depuis deux cent mille ans lorsqu'il entendit des cris de haine et de mépris qui prétendaient lui faire peur*. Il fallait bien admettre qu'il était aussi Marc Mathieu, comme il avait déjà été Homère et Eichmann. Le tout était de croire à la métamorphose, tâtonner vers quelque nouvelle et prodigieuse identité future qui l'attendait au-delà du déshonneur. (Gary 1968 358-359).

Si el personaje garyano, que salta de una identidad a otra —de Homero a Eichmann, pasando por Jesús—, ese “bâtard que la société a toujours rejeté, et qui rêve d'honorabilité”, ese mismo Sganarelle que no deja de ser un “« Fantaisiste », « Saltimbanque », « Parasite », « Amuseur », « Inventeur », « Traître de la réalité », et toujours coupable du péché d'imagination dont on ne sait jamais où il risque de s'arreter” (Gary 1965 199), si ese mismo Sganarelle es el autor, entonces el modo en el que la novela total se enfrenta al totalitarismo es abriendo un nuevo *engagement*, que tiene como primera etapa la obra, su materialidad, pero que se detiene, si es que lo hace, en la realidad, en la historia modificada siempre desde el texto literario; en pocas palabras, una modificación que ocurre *en Realidad*. Proponiendo esto, esta praxis novelesca, Gary abre las posibilidades a una forma de hacer literatura que no es inmanente ni a la obra ni a su contenido, sino que puede dar el paso del uno a la otra en el momento en el que mejor le convenga. Una literatura total para un mundo en ruinas o para las ruinas de un mundo.

VIII. Re-versión historiográfica en La comédie Américaine

Ahora bien, la relación dialéctica entre novela e historia pasa por dos momentos problemáticos, recíprocos, en cierto modo, pero finamente delimitados el uno del otro. El

primero es el momento que podemos denominar *momento dispositivo*, es decir, cómo están dispuestos tanto los textos novelescos cuanto los textos historiográficos y si es posible o no encontrar algo parecido a una esencia en esa disposición, algo que haga de la novela específicamente novela y de la Historia específicamente Historia. Roland Barthes, a este respecto, afirma que la escritura “est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l’Histoire” (Barthes 1957b 18). Más específicamente, la escritura novelesca, según Barthes, debe “distinguer l’objet naturel de l’objet artificiel: cette noix en bois ne doit pas me livrer, en même temps que l’image d’une noix, l’intention de me signaler l’art qui l’a fait naître ” (Barthes 1957b 30); es decir: la escritura novelesca debe distinguir lo dado a priori de la construcción a posteriori, con el fin de “placer le masque et en même temps de le designer” (Barthes 1957b 30). De este modo, el momento dispositivo de la relación entre novela e Historia se soluciona de manera crítica, como lo hace Barthes (y, asimismo, Ricœur), a través de una esencia fenomenológica propia del texto al afirmar que éste, en su disposición, “está inconcluso [...] en el sentido de que el *mundo* que propone se define como correlato intencional de una secuencia de frases” (Ricœur 1985 881). Secuencia de frases que indican ya, siempre, la máscara, por lo que ambos pensadores colocan al centro de lo que ahora he definido como momento dispositivo la intención o intencionalidad, si bien ya no del autor sino del propio texto. Para la teoría literaria esto constituye un problema mayúsculo si, como afirma Compagnon respecto a la “la survie des œuvres”, el texto tiene su propia historia, es decir, su vida, definida en términos de “l’accumulation, l’histoire de ses interprétations” (Compagnon 94). Dicho de otro modo, si “le propre du texte littéraire, par opposition au document historique, est justement d’échapper à son contexte d’origine, de continuer à être lu, de durer” (Compagnon 94), ¿no convierte el momento dispositivo al texto literario (texto novelesco, por ejemplo) en un documento que hace Historia de otro modo?

En este sentido es en el que me interesa presentar el segundo momento problemático de la relación dialéctica entre novela e Historia —o, mejor dicho, entre texto novelesco y texto historiográfico—: me refiero al *momento discursivo*, la modalidad bajo la cual se hace accesible aquello que es referido en y por el texto. Para construir esta categoría es preciso entender “discurso” en su forma pura, como lo propone Benveniste (leído por Genette), a

saber, en oposición al relato, como aquello que se refiere y es referido desde y por un nombre propio o pronominal, ese sitio donde “quelqu’un parle, et sa situation dans l’acte même de parler est le foyer des significations les plus importantes” (Genette 1969 64), aun cuando el propio Genette afirme que esa esencia del discurso “ne se [trouve] presque jamais à l’état pur dans aucun texte” (Genette 1969 65). En suma, se trata ahora de la oposición entre la objetividad del relato y la subjetividad del discurso. La distinción (asimismo esencialista) entre texto novelesco y texto historiográfico, en lo que concierne al momento discursivo, pasaría, entonces, por una consideración apriorística del material en el momento dispositivo —material, esa es la palabra, fundamental para entender la relación dialéctica entre novela e Historia. Dicho de otro modo, la decisión de cómo disponer de aquello que un autor o, mejor dicho, una función-autor, en palabras de Foucault (1969 798), con-forma, sea como novela, sea como historiografía.

La primera paradoja de la relación dialéctica entre el texto novelesco y el texto historiográfico es, de este modo, que el momento discursivo, siendo el resultado del momento dispositivo —pues es aquello que éste, a su modo, está produciendo en el presente de la lectura—, lo antecede, empero, siempre, pues serán los referentes los que lleven al autor a con-formar de una manera u otra el material del que dispone.⁷³ La modernidad, generalmente —y es precisamente esta generalidad la que, ahora, me interesa cuestionar—, no hace “Historia” con el material que conforma una novela, por ejemplo, *Guerra y Paz*, pues nadie consideraría a Natasha, Bezúhov o los Rostov como personajes históricos; en cambio, la propia “novela” intitulada *Guerra y Paz* parece estar hecha con materiales de la “Historia” (Napoleón, el Zar Alejandro I, la batalla de Borodino...). Es esta transformación la que produce una nueva categoría histórico-estética (o bien, como lo he propuesto desde el principio de este libro, estético-política) que debe entenderse como subcategoría de la novela en tanto que categoría estética.⁷⁴ De este modo, momento

⁷³ De ahí que la categoría de novela histórica sufra una transformación radical en el tránsito del clasicismo al modernismo, o bien, para decirlo en la terminología de Lukács, en el paso de la épica al realismo burgués y la consecuente transformación que sufre el concepto mismo de historia después de 1848. “La principal consecuencia de esta [nueva] concepción histórica consiste en que los grandes personajes de la historia son arrancados y aislados del curso regular de la misma para convertirlos en figuras del mito” (Lukács 1955 216).

⁷⁴ Si, como afirma Fusillo, desde Schlegel se usa “la noción [de novela] en un sentido transgenérico, que permit[e] repensar la historia literaria y proponer un nuevo canon, recuperando el parentesco etimológico entre romántico y ‘novelesco’” (Fusillo 59), el momento discursivo, en esta relación dialéctica, completa una serie que proviene de la relación ideológica entre un acontecimiento y su interpretación, que con-forma el momento dispositivo. Como lo reconoce el propio Gadamer al citar a Schleiermacher, “l’œuvre d’art arrachée

dispositivo y momento discursivo producen sea la una (“Historia”), sea la otra (“novela”), pero ambos textos ya se escribían desde mediados del XIX con base en una transformación hermenéutica del material.⁷⁵ “Selon cette doctrine”, dice Compagon, “romantique et historiciste, la signification véritable d’une œuvre est celle qu’elle avait dans son origine : la comprendre, c’est réduire les anachronismes allégoriques et restituer cette origine” (Compagon 67).

Quisiera servirme, para ilustrar esta relación dialéctica, de un análisis de los dos tomos de *La comédie américaine*, de Gary. Lo que me interesa de este díptico y por lo que he decidido analizarlo, de entre las más de veinte novelas de su producción, es el modo en el que ambos textos desestabilizan tanto el momento dispositivo cuanto el momento discursivo de la relación dialéctica entre novela e Historia; la manera, en suma, en la que ponen en conflicto ambas categorías.

La comédie Américaine es una novela sobre la imposibilidad de la invención novelesca, por un lado, y sobre la verdad de lo inauténtico. *Les mangeurs d’étoiles*, primera parte del díptico, narra la historia de José Almayo, un dictador latinoamericano que tiene una sola debilidad: su gusto, rayano en la obsesión, por los saltimbanquis. Reúne a los mejores artesanos de lo inauténtico del mundo, entre ellos el Dr. Horwat, un pastor anglicano que predica la presencia real, es decir, material, del demonio entre nosotros:

à son contexte premier perd de sa signification, si ce contexte n’est pas conservé par l’histoire” (Citado por Compagon 67).

⁷⁵ Para comprender el modo en el que funciona esta forma específica de materialidad es preciso abandonar el terreno ilustrado (o bien, simplemente, el idealismo alemán kantiano) y entrar en el romanticismo, como lo propone Menke en su lectura del concepto de sujeto en la estética. Para Menke, es con Schlegel y su concepto de “poesía crítica”, entendida como tal “cuando presenta con el producto también lo productivo” (, que se abre la posibilidad de salir de la estética de subjetividad —de la subjetividad estética, mejor dicho; de la estética que, al tiempo que produce la obra produce también al sujeto que la detenta. De lo que se trata, según Menke, es de pasar de una teoría de la modernidad centrada en el sujeto a una teoría de la modernidad centrada en lo reflejante y lo reflejado, para lo que Menke propone retomar una acepción de reflexión que está en Schlegel: “si tanto lo reflejante como lo reflejado ya no son entendidos como sujeto, la relación reflexiva tampoco puede pensarse ya como una de autopresentación interna” (Menke 109). La relación reflexiva (romántica y no idealista-ilustrada) puede salir de la inmanencia de la obra en tanto que ésta es autónoma al sujeto (autónomo) de la Ilustración. Es la obra y no el nombre de autor que la posibilita quien, ahora, en esta relación, se presenta como quien organiza la materialidad misma. Y esta organización, en términos de Schlegel recuperados por Menke, se produce por medio de la ironía. “El concepto de ironía”, dice Menke, “define el ‘devenir’ interminable en que la poesía consiste en cuanto reflexiva, como ‘un cambio constante entre la autocreación y la autodestrucción’” (Menke 109) —el cambio, por ejemplo, en las identidades del personaje de la novela total garyana. La clave se encuentra en el concepto de “lo productivo”: “Lo productivo es, en cuanto constitutivo, al mismo tiempo desconstitutivo: ésta es la lógica anti-teleológica de la fuerza y de su acción que conserva el concepto de ironía en Schlegel” (Menke 110).

Car le Démon n'était pas pour l'évangéliste une figure de style, une façon de parler, mais une réalité vivante : le Mal n'était pas simplement « quelque chose », mais avant tout « Quelqu'un », une force dynamique toujours en éveil, toujours agissante et jamais prise au dépourvu. Il le voyait comme un organisateur mêlé à toutes les entreprises humaines, capable de mener de front les affaires cubaines et vietnamiennes, de se dissimuler derrière la cagoule du Ku Klux Klan et de reprendre la propagande antiaméricaine dans le tiers monde. C'était, au sens propre du mot, un *manager*, et le Révérend Horwat ne voyait rien de scandaleux au d'indigne d'être lui aussi une sorte de *manager* des intérêts de Dieu. (Gary 1966 16-17).

Una instancia que abre el texto de Gary con respecto a la relación dialéctica entre el texto novelesco y el texto historiográfico es la de la economía: El Dr. Horwat es el *manager* de los intereses de cierta forma de ideología que funciona ahí, a nivel histórico. Por su parte, Almayo, de origen indígena, necesita la aprobación de los Estados Unidos, no como dictador sino como persona. Y eso precisamente es lo que trata de hacer el personaje femenino de quien nunca sabremos el nombre, algo así como la primera dama de ese país latinoamericano al que había viajado para realizar labores humanitarias y en el que se queda después de haber sido violada (Gary 1966 194-195), ese país que no termina nunca de coincidir con algún referente, aunque en él podemos encontrar sobre todo las huellas de Bolivia, donde Gary cumpliera funciones diplomáticas para Francia:

C'était un paysage noir, calciné, aux éclats de diamant dans la lave pétrifiée, hérissé de cactus gigantesques aux fleurs blanches et rouges, parmi lesquels seuls les cactus d'Arizona, atteignant parfois près de dix mètres de hauteur, lui étaient familiers. À perte de vue les cônes noirs de volcans se suivaient avec une symétrie qui suggérait quelque schéma divin précis et prémédité ; le Dr. Horwat connaissait ce paysage d'après les photos du *National Geographic Magazine* dont il était abonné fidèle, mais la présence réelle, physique, de ces monstres, à la fois morts et étrangement vivants dans leur colère noire et pétrifiée, dont la roche semblait porter à jamais la dernière grimace haineuse de l'éruption, avait une sorte de puissance géologique qui suggérait on ne sait quel royaume terrible enfoui dans les entrailles de la terre. (Gary 1966 23).

Con este paisaje de fondo, que es al mismo tiempo arte sacro y propaganda turística, el personaje femenino de quien nunca sabremos el nombre le dice al Dr. Horwat:

Je me sentais toujours coupable, simplement parce que j'étais américaine et que nous manquons de rien. Oh !, Dr. Horwat, ne croyez pas que j'essaie de me justifier et de vous expliquer pourquoi j'étais restée. Mais je n'ai jamais su ce que je voulais faire de ma vie, et quand je voyais ces enfants, je savais. Évidemment, ce n'était pas seulement cela, j'étais tombée amoureuse de José, je n'irai pas vous dire le contraire. *On avait envie de le protéger, lui aussi*. Je sais bien tout ce qu'il a fait, et surtout ce qu'il n'a pas fait et aurait pu faire, et je sais que ça peut prêter à rire, mais croyez-moi, on sentait en lui un gosse indien qui s'est caché dans un coin. Ce n'est pas que j'aie tellement l'instinct maternel, mais finalement José et le pays s'étaient un peu confondus dans mon esprit. J'avais vraiment l'impression que ce que je faisais pour l'un je le faisais pour l'autre... Oh ! et

puis, c'est ne pas la peine, vous ne comprendrez pas. (Gary 1969 198-199. Las cursivas son mías)

El diálogo anterior muestra una confusión entre las personas que participan de la historia (trama de la novela) y la Historia misma, en la que se ancla la referencia. Cuando el personaje femenino de quien nunca sabremos el nombre le dice al Dr. Horwat “On avait envie de le protéger [...] on sentait en lui un gosse indien qui s'est caché dans un coin”, ¿a quién se refiere con ese “on”? ¿podría, acaso, traducirse sencillamente por un “nosotros”? Y, en el caso de que así fuera, ¿quiénes estarían incluidos en ese “nosotros”? ¿el personaje femenino de quien nunca sabremos el nombre y los Estados Unidos, es decir, el sujeto y el Imperio? Si es así, parece que, entonces, cuando el diálogo vuelve a la primera persona (“J'avais vraiment l'impression que ce que je faisais pour l'un je le faisais pour l'autre”), es el Imperio, en su determinación histórica, el que habla a través del sujeto que ha producido, el que lo dispone. Entonces, sí, tiene sentido que el personaje femenino no tenga nombre, o bien que nosotros no llegemos nunca a saberlo, porque no es alguien en particular sino una figura idealizada del y por el Imperio, un cuerpo de éste que habla por él, o bien, para decirlo en los términos de la relación entre el texto novelesco y el texto historiográfico, una voz que (ya) no puede callar lo que el Imperio ha intentado callar en las versiones oficiales de la Historia.⁷⁶ *La transición de la historia personal, entonces, a la Historia, con mayúscula, es la que le permite al concepto de novela total re-verter historiográficamente la Historia en la forma de la novela, y a ésta, a su vez, re-verterse en la Historia como otra cosa ya siempre diferente. Pero esto no es, aún, momento discursivo, sino momento*

⁷⁶ Y estas versiones oficiales son, precisamente, lo que entiendo por totalitarismo: no se trata de una forma específica de gobierno sino, en palabras de Arendt —aunque ella no critique el macarthismo, es decir, la versión totalitaria del Imperio—: “Neither National Socialism nor Bolshevism has ever proclaimed a new form of government or asserted that its goals were reached with the seizure of power and the control of the state machinery. Their idea of domination was something that *no state* and no mere apparatus of violence can ever achieve, but only a movement that is constantly kept in motion: namely, the permanent domination of each single individual in each and every sphere of life. The seizure of power through the means of violence is never an end in itself but only the means to an end, and the seizure of power in any given country is only a welcome transitory stage but never the end of the movement. The practical goal of the movement is to organize as many people as possible within its framework and to set and keep them in motion; a political goal that would constitute the end of the movement simply does not exist” (Arendt 326 Las Cursivas son mías). De este movimiento permanente, ¿puede desprenderse una posibilidad de infinitud negativa que la novela total alcance acaso a tocar pero que se desvíe en la novela totalitaria? El movimiento de identidad que propone Gary para el personaje de su novela, la no-permanencia identitaria, mejor dicho, ¿es la que pretende enfrentarse directamente a la dominación totalitaria? “Total domination, which strives to organize the infinite plurality and differentiation of human beings as if all of humanity were just one individual, is possible only if each and every person can be reduced to a never changing identity of reactions, so that each of this bundles of reactions can be exchanged at random for any other” (Arendt 438).

dispositivo, pues es solamente en el modo en el que conocemos esta historia cuyo marco de referencia, como lo he dicho, es la Historia, que la confusión de voces puede producirse. No será sino hasta el segundo volumen del díptico que Gary abra de lleno la posibilidad de desestabilizar el momento discursivo, precisamente por medio de la relación que, en el discurso, los personajes establecen con la Historia. De este modo, en *Adieu Gary Cooper*, en un diálogo con su padre que tiene lugar en 1963 en Suiza, la protagonista, Jess Donahue, pregunta:

—Quoi de neuf ?

Il plia soigneusement le *Journal de Genève* et ôta ses lunettes.

« Rien que de bonnes choses, ma chérie. Suzanne Langlen a gagné la finale de Wimbledon et Briand a fait un très beau discours à la Société des Nations.

—On peut dire tout ce qu'on voudra de Mussolini, mais le peuple l'adore, tout simplement, et le peuple, il n'y a que ça qui compte.

—En tout cas, le militarisme allemand ne se relèvera jamais.

—Édouard Herriot a raison. La vraie menace, pour la paix, c'est l'isolationnisme américain. Cette façon que les U.S.A. ont de refuser résolument de se mêler des affaires du monde est de l'égoïsme pur et simple. Cela rend le monde entier antiaméricain.

—Trotsky est le maître absolu à Moscou. Toutes les ambassades sont d'accord là-dessus. Staline n'a aucune chance. C'est dommage. Trotsky est un intellectuel dangereux, Staline, un paysan géorgien prudent et madré. Avec lui, au moins, ce serait le bon sens... Et à part ça ? (Gary 1969 149).

Este extremo de ironía es el que se encuentra apenas dibujado en *Les mangeurs d'étoiles*, por lo que *Adieu Gary Cooper* sirve más al propósito de construir el concepto de re-versión historiográfica desde el lado del momento discursivo, aunque éste no deja de estar en relación dialéctica con el momento dispositivo, por ejemplo en el modo en el que, en el diálogo anterior, los personajes de la Historia (Mussolini, Trotsky, Stalin) sirven para disponer los acontecimientos “reales” de otro modo, como si otro modelo de pensamiento hubiese prevalecido.

Esta novela, que narra la historia de Lenny, uno de los que Gary llama “ski-bums”, indigentes que se dedican a esquiar los Alpes suizos y filosofar, y Jess, la hija del embajador norteamericano en Suiza, es una novela garyana en la que, al igual que en *Europa*, prima el elemento histórico como una forma de esquizofrenia que los personajes no alcanzan a ver como tal o bien que confunden con lo real.⁷⁷ Por medio de una

⁷⁷ Esa incapacidad para diferenciar “ficción” de “realidad” es la que Arendt destaca como parte del “ideal subject of totalitarian rule”, el cual “is not the convinced Nazi or the convinced Communist, but people for whom the distinction between fact and fiction (*i.e.*, the reality of experience) and the distinction between true and false (*i.e.*, the standars of thought) no longer exist” (Arendt 474).

complicada y casi gaddiana trama policiaca que convierte al ladrón, Lenny, en víctima, y a la víctima (Jess) en victimaria, los acontecimientos de la historia se suceden en una dinámica de contingencia que reúne las posibilidades como imágenes de una vida personal a la que tenemos acceso como vyeristas:

La chatte sur le toit ardent, quoi. Voilà où tu en es, Jess Donahue, à vingt et un ans. Il y eut un bref silence, et comme elle tendait déjà la main pour fermer la radio, le speaker annonça d'une voix bouleversée la mort du pape Jean XXIII. [...] Elle était si peu préparée à cette nouvelle qu'elle demeura un instant sans comprendre, sans réagir, comme si la violence du choc avait tué sa sensibilité. Elle revint ensuite à la surface, et l'ampleur de cette perte personnelle, que chaque être devait ressentir comme personnelle, balaya d'un seul coup tous ses tourments intérieurs, toute l'absurdité de son pauvre « moi ». (Gary 1969 125)

La noticia a la que tenemos acceso en la novela, como podría suceder en una novela tolstoiana, por ejemplo, tiene una fecha exacta. En este caso, el 3 de junio de 1963, fecha que establece la contingencia de los acontecimientos históricos y de los acontecimientos novelescos.

En cierto modo, entonces, si en *Les mangeurs d'étoiles* eran los elementos del momento discursivo los que se re-vertían para que la historia personal se convirtiera en la Historia, en *Adieu Gary Cooper* son los elementos del momento dispositivo los que se desarticulan por medio de un narrador que salta de identidad a identidad, de Lenny a Jess, indistintamente por medio precisamente del elemento que destacábamos del pasaje de *Les mangeurs d'étoiles*: la imprecisión del “on”:

Il était allongé sur la couchette, les bras croisés derrière la nuque. La couchette était très étroite, il n'y avait pas de place pour deux, on était vraiment bien, enfin, arrivés, comme toujours lorsqu'on a vraiment fait l'amour. Ils étaient tellement serrés l'un contre l'autre qu'on savait plus qui était qui. *On était deux, quoi, chacun était deux, je veux dire*, ses seins à elle, c'est vous, et votre ventre, c'est elle. Chacun était à la place de l'autre. (Gary 1969 158. Las cursivas son mías)

El narrador, en una misma línea, pasa del “on” (“On était deux, quoi, chacun était deux”) al “je” (“je veux dire”) porque, en efecto, cada uno de los personajes es dos, está redoblado en el lugar del otro. Si antes, en *Les mangeurs d'étoiles*, era la transición de la historia personal a la Historia, con mayúscula, la que le permitía al concepto de novela total re-verter historiográficamente la Historia en la forma de la novela, y a ésta, a su vez, re-vertirse en la Historia como otra cosa ya siempre diferente, en este caso, con *Adieu Gary Cooper*, Gary logra que la Historia interrumpa desde un “yo” que nunca se define, que

nunca se delimita, el decurso de la novela. Dicho de otro modo, *la Historia, al mover constante, incesantemente sus límites, moviliza asimismo los límites de la novela total*.

Es acá que las palabras de Piglia respecto a la verdad, a saber, “la verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla” (124), cobran un nuevo sentido, justamente aquel de mostrarnos que lo que está en el fondo de esta relación dialéctica entre novela e Historia, entre texto novelesco y texto historiográfico, es la pregunta por el acceso a la verdad. “En ‘Cinco dificultades para escribir la verdad’”, dice Piglia, “Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes”; y continúa: “y[estos problemas, Brecht] los resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla” (Piglia 127-128). Me parece que en estas cinco dificultades para escribir la verdad radica la dimensión política de los dos textos novelescos que conforman ese díptico histórico que se intitula *La comédie Américaine*, entendida al mismo tiempo como texto novelesco y como texto historiográfico.

Sin embargo, ¿cómo es que acceden a ella?, quiero decir, ¿a través de qué modalidades discursivas específicas es que el texto novelesco y el texto historiográfico acceden a esta dimensión política? No abordaré, al menos no directamente, el texto historiográfico. Empero, es preciso preguntarnos cómo es que la novela, el texto novelesco, toca la Historia y, sí, la modifica en su materialidad. Precisamente en un rasgo que se encuentra en primer plano en *La comédie Américaine*: el saltimbanqui, el artesano de la inautenticidad; dicho de otro modo, en palabras de Gary, tal como lo expone en su *Sganarelle*, el pícaro de la novela moderna:

Serrons maintenant le personnage de plus près. Ce qui frappe d’abord en lui, c’est sa liberté : il a rompu toutes les amarres, il s’est débarrassé de toutes les attaches. Solidement planté sur la terre, les yeux levés, souriant d’anticipation et de joyeuse angoisse, il contemple les voies où va se poursuivre sa larcénie. L’« incompréhension » n’est pour lui qu’un mur protégeant la propriété de l’univers. Il refuse toutes les polices de la « Vérité », toutes les morales d’obédience à une fixité quelconque des lois : toutes les lois assurent la protection de la propriété de l’univers, elles fixent la connaissance, les lois spécifiques les plus rigoureuses sont seulement préhistoriques. Ce sont des ruses de l’inconnu. Il ne les tolère qu’en attendant de les démentir, ce qui lui donne une tolérance encore plus grande envers les erreurs et les contradictions. [...] Poétique, lorsqu’il a eu à bouffer, il rêvasse ainsi vaguement à une prodigieuse chute d’un rayon d’Intelligence s’écrasant comme un rayon cosmique contre la terre : naissance de la vie. Ou bien, la civilisation, un sous-produit, un déchet accidentel d’une Civilisation, la science, un retour de l’intelligence à sa

source, ou encore, la terre et l'atmosphère, une épouvante du virus-humanité. Il n'y croit pas : il a simplement, quand il a bouffé, la tripe rêveuse. Tout ce que cela veut dire, c'est que le troisième volume de *Frère Océan* donnera probablement dans la science-fiction. C'est tout. (Gary 1965172-173)

Larcénie, ese neologismo garyano que traduce transparentemente el inglés *larceny* —es decir, robo, estafa; o, más precisamente, maniobra de desapropiación, que el francés *larcin* no alcanza a decir por completo—, nos ayuda a entender el modo de desapropiación de la Historia que, como lo habíamos visto con Lukács, se inaugura en el siglo XIX y que Sganarelle toma de ahí, o, mejor dicho, que Sganarelle, acostumbrado como pícaro a robar para sobrevivir, adapta: ahora lo que se le ofrece, es decir, desde la modernidad, es la posibilidad de apropiarse de la Historia. Me interesa, asimismo, leer esas leyes específicas y rigurosas de las que habla Gary como aquéllas que determinan eidéticamente, como lo he tratado de mostrar, las condiciones dialécticas del momento dispositivo y el momento discursivo de la novela y la Historia. Pero, sobre todo, me interesa el final del párrafo antes citado, donde Gary concluye que el tercer tomo del *Frère Océan* “donnera probablement dans la science-fiction”, así como la participación de una ley universal que se está rompiendo con cada acto del pícaro.

Este personaje, este pícaro es el centro productor, en el momento dispositivo y no en el momento discursivo, de lo que me gustaría llamar proceso o posibilidad de re-versión historiográfica, la cual se encuentra al otro extremo de lo que Hayden White propone como la ficción de la Historia, es decir, la manera en la que el relato de la historiografía es siempre un modo de existencia ficcional. Para White, el registro histórico está siempre incompleto (White 82), por lo que las narrativas históricas deben ser concebidas como “verbal fictions, the contents of which are as much *invented* as *found* and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences” (White 82). Los acontecimientos históricos son entendidos por White como elementos potenciales de un relato (en inglés, *story*; en francés, *récit*) que, antes de pasar por la escritura historiográfica, tienen un valor neutral (White 84), precisamente del mismo modo en el que el material que conforma *La comédie Américaine* puede considerarse de valor neutral, es decir, sin dar por hecha la relación con el texto en el que se inserta o bien adquiriéndolo sólo en el momento en el que la lectura, por medio del cumplimiento de la energía del texto o, como lo traté de mostrar desde un principio de esta tesis, dejando que el

“écart” subsista (Cfr. *Supra*).⁷⁸ En contraposición a la tesis de White, específicamente al significado intrínseco que le da al texto literario, me interesa proponer la novela como posibilidad de re-versión historiográfica en tanto que en ella jueguen un papel decisivo: 1) la invención “histórica” —o, será mejor decir: la escritura y ya no la reescritura— de la cartografía y la Historia a través del desvío de la referencia(lidad) del texto; 2) el discurso que sobre esa escritura *se* realiza a partir del proceso de reflexión desde la Historia (y desde la historia) literaria; y, finalmente, 3) la imaginación romántica, en oposición a la determinación fenomenológico-ilustrada, y, con ella, la ironía novelesca como parte fundamental de la falsificación de la Historia, como lugar de la inautenticidad. En suma, la inautenticidad como la labor propia del pícaro de la novela total.⁷⁹

Nos encontramos, de este modo, con la categoría de inautenticidad, donde radica la posibilidad de la novela total para constituirse como re-versión historiográfica. Al verter de nuevo la Historia sobre sí misma, en (la) forma de (la) escritura, la posibilidad de cualquier clausura de la Historia por medio de lo que la ficción de Estado queda abolida por la novela, que modifica una posibilidad política y se abre como el discurso de un relato, es decir, como la subjetivación que se inserta ahí donde los acontecimientos parecen objetivos y planos, documentales y documentables. Y es en/desde/para la figura del pícaro, sea como narrador o como personaje, que la novela da voz a los otros que no hablan sino a través de esta parodia de la escritura historiográfica que es escritura literaria. *Y en eso radica la re-versión historiográfica: la novela modifica, primero, la historia de la literatura para, desde ahí, modificar la Historia.* Para encontrar las huellas de la novela total como re-versión historiográfica es preciso, entonces, invertir la proposición de White, es decir, alejarse del

⁷⁸ De este modo, entendiendo el acontecimiento histórico como un elemento de valor neutral y en contra de la intención fenomenológica, White, siguiendo a Collingwood, propone que el significado de una secuencia histórica, al interior del texto historiográfico, está determinado por el entramado, la con-figuración que el historiador le otorga, pues “Historical situations do not have built into them intrinsic meanings in the way that literary texts do. Historical situations are not inherently tragic, comic, or romantic. They may all be inherently ironic, but they need not be emplotted that way. All the historians need to do to transform a tragic into a comic situation is to shift the point of view or change the scope of his perceptions. [...] *How* a given historical situation is configured depends on the historian’s subtlety in matching up a specific plot structure with the set of historical events that he wishes to endow with a meaning of a particular kind. This is essentially a literary, that is to say fiction-making, operation” (White 85).

⁷⁹ ¿Basta, empero, con que el pícaro se nos dé en una novela para considerarla como re-versión historiográfica? No, justamente en el sentido en el que ello implicaría darle un valor asignado en la economía transaccional de los significados y la inmanencia de la escritura. Sí, empero, si en analogía con los acontecimientos históricos se lee al pícaro como un valor neutral, en espera de recibir su significado de la configuración. De otro modo, el pícaro nos proporcionaría un “putative factual content” (White 90).

material en ambos, el momento dispositivo y el momento discursivo y “look to the specific [historiographical] aspects of their work as crucial, and not merely subsidiary, elements in their [literary] technique” (White 97).

IX. Gary/Ajar: el concepto de distanciamiento autoral

Ahora bien, si es necesario alejarse del material, de lo material, quizá sea necesario también, acaso indispensable, preguntarnos: ¿qué pasa cuando nos alejamos? Mejor dicho: ¿podemos, acaso, nombrar ese extraño efecto que se produce cuando nos alejamos? Al nombrar ese alejamiento, al nombrar ese acontecimiento que se produce “cuando *nos* alejamos”, ¿qué es lo que estamos nombrando?

Dos cosas me interesan, a primera vista, de este cuestionamiento. La primera es la posibilidad misma de preguntarnos “¿Qué pasa cuando nos alejamos?”, es decir, el movimiento auto-reflexivo que, como apertura, nos permite preguntarnos, precisamente a través del establecimiento de una distancia con respecto al presente de la enunciación de la pregunta misma, por el contenido de ésta. Es decir que sólo por un efecto teatral de alejamiento podemos, quizás, acceder a ese contenido que nos causa una molestia. Alejamiento, entonces, temporal, en un primer momento, pues lo que nos aleja de quienes somos cuando nos preguntamos por ese “alejarse”, casi siempre impersonal, es la misma posibilidad de efectuar esa pregunta, de enunciarla. No obstante, en un segundo momento esta temporalidad nos revela su espacialidad, o, mejor dicho, nos revela la espacialidad que, a su vez, se abre con la pregunta “¿Qué pasa cuando nos alejamos?”: al efectuar esta pregunta, el movimiento primero, aunque no originario ni original, es el de un desplazamiento (performativo) del cuerpo, de cierto cuerpo que en este caso se concreta bajo la forma de un “nosotros” objetivado directamente: nosotros *nos* alejamos y, en ese movimiento, sólo entonces, nos damos cuenta de que estábamos juntos, de que la contingencia de los cuerpos era precisamente aquello que nos permitía llamarnos “nosotros” y ya no solamente “yo”, “ella”... Quizás, entonces, lo que pasa cuando *nos alejamos* es producto de un cierto efecto de reflexividad, contenida ya desde el infinitivo del verbo “alejarse”, que presupone un primer objeto directo sobre el que actúan dos instancias espacio-temporales, a saber: aquélla de la contingencia y aquélla, otra, desde la que, quizás, escribimos, que sólo a veces comprendemos, reflexivamente, como soledad.

Y bien, esto que he llamado “cierto efecto de reflexividad” tiene un nombre: distancia.

De las acepciones (en lengua española) de esta palabra me interesa una en específico, la tercera determinada por la RAE: distancia como “alejamiento, desvío, desafecto entre personas”. En francés, asimismo es la tercera acepción que define el Littré, recalcando que se trata, en este caso, de un sentido figural, la que me interesa: “la distance qu’il y a entre vouloir et faire”. Más particularmente, de la acepción que determina la RAE me interesa el sintagma “desafecto entre personas”, que quiero relacionar, ahora, con esas dos palabras de la definición del Littré: “querer” y “hacer”. Si ponemos estos tres elementos lingüísticos en una relación dialéctica podremos, quizás, entender lo que pasa cuando nos alejamos, pues, me parece que para efectos de la novela como posibilidad de re-versión historiográfica no basta con el nombre “distancia” para entender quién es el que, al alejarse y al enunciar ese alejamiento, esa, como lo he dicho, distancia, está hablando y, con ello, revirtiendo y re-vertiendo, la Historia. En suma, estos tres elementos nos permiten hacer(nos) la pregunta: “¿Qué pasa cuando *un* autor se aleja de *su* obra?”, la cual quisiera proponer como sustituto a todas las lecturas de corte biográfico sobre Gary que han enfocado su atención en el “affaire Ajar”.⁸⁰

Tenemos, entonces, por un lado, el “desafecto entre personas”, lo que no supone, de suyo, que hubiera un afecto anterior, trascendental y eidético, para decirlo en los términos de Husserl, entre (esas) personas. Más profundamente: este “desafecto entre personas” no supone siquiera una eventual negación de la contingencia producida por el desafecto y, con ello, una negación de (los efectos de) la comunidad, los efectos políticos de un destino aristotélico de y, sobre todo, para el hombre —recordemos: para Aristóteles, el hombre es un ser destinado por naturaleza a la comunidad (Kommerell 70). Si bien el segundo término de la tercera acepción de la RAE es la palabra “desvío”, éste queda supeditado a la centralidad de aquello que es producido por el alejamiento —que, recordemos, está al inicio de esta tercera acepción—, es decir, el efecto negativo producido al interior de un espacio políticamente segmentado, un espacio entre personas o bien una espacio-temporalidad contingente, compartida por los cuerpos. Se trata, en suma, de un efecto de no afecto que fragmenta el cuerpo social en el instante, es decir, cada vez ahora, de su constitución, de su

⁸⁰ Se conoce como “affaire Ajar” la discusión en torno a la validez de los dos premios Goncourt que le fueron otorgados a Gary, uno por *Les racines du ciel* (1956) y el segundo por *La vie devant soi* (1975), que se publicó bajo el nombre de Émile Ajar.

reactualización, entendida ésta, según Foucault, como “la réinsertion d’un discours dans un domaine de généralisation, d’application ou de transformation qui est pour lui nouveau” (Foucault 1969b 807). Me interesa proponer esta reactualización del momento constitutivo del cuerpo social —para, luego, leerla en relación con el cuerpo autoral que se rompe, que está en gajos— a partir de Ángel Rama y la ciudad modernizada latinoamericana,

[cuyo] problema [...] más amplio [...] circunscribía a todos: la movilidad de la *ciudad real*, su tráfigo de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida del pasado, a la conquista del futuro. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible y soñado mañana y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Difícil situación para los ciudadanos. Su experiencia fue la del extrañamiento. [...] A reparar ese estado acude la escritura (Rama 77)

De acuerdo con Rama, este “reparo” consiste en que “la escritura construyó las raíces, diseñó la identificación nacional, enmarcó la sociedad en un proyecto [...] [en] discursos de palabras enlazadas [...] y materiales escritos, atravesándolos con la mirada hasta perderlos de vista para sólo disfrutar el sueño que ellos excitan en el imaginario, desencadenando y encauzando la fuerza deseante” (Rama 77).

Se trata, en suma, de un efecto de contingencia que aleja la materialidad del cuerpo social de lo que le es dado hacer. Y es acá donde entran en juego los dos términos de la acepción que da el Littré (recordemos: “la distancia que hay entre *querer* y *hacer*”): si el ciudadano de la modernidad es capaz de reconocerse reflexivamente, ello se debe a que el desafecto entre personas se materializa como contingencia del cuerpo social definido por una escritura ordenadora, unificadora, que, no obstante, produce siempre deseo. Dicho de otro modo, el sujeto moderno sólo se concreta ahí, en el espacio contingente de lo fragmentado, en *la* distancia.⁸¹

⁸¹ Esta denominación de “sujeto moderno” es, sin duda, problemática, en el sentido en el que no se trata de una determinación sincrónica que comience con la revolución francesa, el triunfo del ideal ilustrado y la instauración en Europa de la democracia. “El acontecimiento del habla [que identifica el poder común del pensamiento con el poder de la igualdad”, dice Rancière, “sobreviene cuando[, muerto el rey,] los guerreros y los artesanos se apoderan de palabras que no estaban determinadas a ellos [...] y, refigurando al soberano bajo los rasgos del tirano o la prostituta de Babilonia, se refiguran en soldados de Dios o vengadores de la libertad”; de este modo, el acontecimiento del habla “inventa un sujeto nuevo, el sujeto pueblo” (Rancière 40). A mi parecer, el acontecimiento del habla ya se había producido en formas literarias que, si bien estaban sujetas al modelo del Ancien Régime de “repartos de modos discursivos como operación del pensamiento”, para decirlo en palabras de Rancière (38), lograban elidir dicho modelo *desde* el habla común del texto literario, pues “paradójicamente la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social” (Piglia 125). Lo que quiero decir es que si bien las condiciones de posibilidad de la construcción del sujeto moderno responden, histórica y socialmente, a un modelo “superado”, ya desde antes había ejemplos de esta superación, quizá no concretada en la forma de una disposición política del cuerpo social pero, tal vez por eso

¿Qué pasa, empero, cuando la escritura no consigue este efecto de unificación, de identificación, superponiéndose a una teleología políticamente correcta para quedarse en el extrañamiento? La reactivación del texto de Ángel Rama, en este caso, pretende cumplir con una doble función: 1) relatar el estado “moderno” de las colonias latinoamericanas y su disposición según la ley⁸²; y 2) ofrecer un indicio del porqué de la elección de Romain Gary al hacer de Émile Ajar un exiliado francófono en Brasil. Ajar, el nombre bajo el cual Gary reunirá la última parte del cuerpo de su obra, le envía a Gaston Gallimard su novela *Gros-Câlin* desde la nueva y siempre tardomoderna capital brasileña, hijastra de Kubitschek: Brasilia, inaugurada en 1960. No obstante, del mismo modo que la otrora nueva capital brasileira, que fracasó en unificar el cuerpo segmentado de un pueblo, lejos de unificar su obra con el nombre “Ajar”, Gary logra alejarse de ella, distanciarse. La consecuencia de esta distancia: Ajar y los otros nombres que reúnen la obra de ese otro nombre, Romain Gary, pueden —y quizás incluso deban— leerse ya no como seudónimos sino como una estrategia político-estética que establece, como lo he tratado de mostrar al reactualizar la cita de Ángel Rama, una dialéctica entre el cuerpo autoral y el cuerpo social. Tal vez, entonces, al constituirse como autor, lo que un autor está haciendo es constituir su cuerpo como sustituto del cuerpo social al que pertenece, quitarle la voz para hablar por él. Y quizá eso fue precisamente lo que Gary entendió, de lo que trató de huir, pues el cuerpo social (de la historia de la literatura) se constituye disponiendo cuerpos autorales.

mismo, mucho más hábil en sus medios. Un ejemplo concreto es el del narrador del *Tristram Shandy*, quien *solamente* puede escribir su prólogo —es decir, quien solo puede decir cuál es el *telos* de su libro— en el momento en el que se ha distanciado de una serie de fragmentaciones de su propia persona discursiva, a saber, sus personajes: “Tho’ my fahter persisted in not going on with the discourse [upon TIME and ETERNITY],— yet he could not get my uncle *Toby*’s smoak-jack out of his head, [...] but his spirits being wore out with the fatigues of investigation new tracts [...] —the idea of the smoak-jack soon turned all his ideas upside down,—so that he fell asleep almost before he knew what he was about. [...] As for my uncle *Toby*, his smoak-jack had not made a dozen revolutions, before he fell asleep also. —Peace be with them both.—Dr. *Slop* is engaged with the midwife, and my mother above stairs.—*Trim* is busy in turning an old pair of jack-boots into a couple of mortars to be employed in the siege of *Messina* next summer,—and is this instant boring the touch holes with the point of a hot poker.—All my heroes are off my hands;—’tis the first time I have had a moment to spare,—and I’ll make use of it, and write my preface” (Sterne 152). Lo que hace acá Sterne es mostrarnos cómo detrás de toda (idea de la) democracia hay un sujeto construyéndose en las condiciones del distanciamiento de los otros, del Otro.

⁸² “*La ciudad letrada* pone [...] de manifiesto la continuidad de la utopía colonial agustiniana en la moderna conciencia intelectual latinoamericana, bajo sus formas populistas, izquierdistas o neoliberales. Su consecuencia última es una problematización de las políticas latinoamericanas del siglo XX, y el cuestionamiento de la continuidad discursiva y política de las estrategias de dominación colonial a lo ancho de la modernidad poscolonial. Dos claves críticas que han hecho de la obra de Rama un inexcusable lugar de paso para la comprensión intelectual de América Latina” (Subirats 101).

El problema es, primero, el de los nombres: “Romain Gary” y “Émile Ajar”, en tanto que nombres, constituyen eso que me gustaría proponer como un vector ficcional de coordinación discursiva cuyo sentido dispone la sucesión e incluso la sustitución de otros tantos nombres al interior del corpus garyano con el fin de borrar, finalmente, el cuerpo.

Dice Ajar en *Pseudo*

Brusquement, je fus entouré de tous côtés d’authenticité. C’était la fin du canular, de la mystification. Ce n’était plus Queneau ni Aragon qui m’avaient écrit. On ne disait plus, comme on l’avait fait, que j’étais un ouvrage collectif, mais là, ils ont tort. Je suis un ouvrage collectif, avec plusieurs générations qui m’ont donné un coup de main.

S’ils croyaient encore que j’avais derrière moi un autre Auteur, ils l’ont passé sous silence, parce qu’il y a des croyants parmi leurs lecteurs et ils ne voulaient pas choquer leur sentiments religieux. Même Franco est mort pieusement et personne n’a pris ça pour un blasphème.

Je crois que Pinochet ira droit au ciel. (Gary 1976 181-182).

Gary/Ajar: vector ficcional, entonces, que, por medio de un desvío teleológico, modifica ya no sólo el espacio de inmanencia de los textos que reúne⁸³ sino la realidad socio-histórica en la que dicho espacio se inscribe. En lugar de ir a comer con Pinochet y de quejarse porque la Academia suiza le comentaba que aquello no estaba bien visto, Gary/Ajar adopta una distancia con respecto a su cuerpo y, desde la ficción, afirma la mejor de las suertes religiosas para el dictador chileno. Gary/Ajar, ahí, (en) el nombre de una distancia.

No obstante, ¿podemos hablar, en términos generales, de esta distancia como productora de un efecto, algo como un “distanciamiento autoral”? Y, si es así, ¿cómo se conforma esta distancia, este espacio contingente de lo fragmentado donde el sujeto moderno se concreta? El caso de Gary es ejemplar en muchos sentidos y una brevísima arqueología de los nombres bajo los cuales se publica su obra nos puede ayudar a entender este proceso.

En este caso, es necesario comenzar por el final: en 2014, con motivo del centenario del nacimiento de Gary, Gallimard publica tres textos hasta entonces inéditos⁸⁴, entre ellos, la

⁸³ “Le nom d’auteur ne va pas comme le nom propre de l’intérieur d’un discours à l’individu réel et extérieur qui l’a produit, mais [...] il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu’il découpe, qu’il en suit les arêtes, qu’il en manifeste le mode d’être ou, du moins, qu’il caractérise. Il manifeste l’événement d’un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l’intérieur d’une société et à l’intérieur d’une culture. [...] On pourrait dire, par conséquent, qu’il y a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction « auteur », tandis que d’autres en sont dépourvus” (Foucault 1969b 798)

⁸⁴ El primero, *Le sens de ma vie*, es una entrevista que Gary le concede a Radio-Canada en 1980, apenas unos meses antes de suicidarse y antes de que salga de prensa la última novela que Gary publica en vida, *Les cerfs-volants*. Según Roger Grenier, el prologuista del volumen, “il faut considérer [cet entretien] comme le dernier état de [l’autobiographie de Gary], ou tout au moins de ce qu’il a bien voulu dévoiler de l’ambition, des

primera novela de Gary: *Le vin des morts*, donde aparece por primera —y, hasta donde sé, única— vez al final de un documento la firma de Gary antes de ser Gary, es decir, su nombre antes de llevar ese nombre. En la última página de *Le vin des morts*, facsimilar, leemos: “toile d’araignée. [...] fin [...] janvier 1937 [...] Romain Kacew” (Gary 2014b 235).

De este texto, mejor dicho, de la última página de este texto quiero destacar tres momentos que parecen pertenecer naturalmente al mismo espacio —y ahí, entonces, es donde nosotros, lectores, debemos indispensablemente establecer una distancia con respecto a los nombres de Gary—: estos momentos son: 1) “toile d’araignée”, es decir, “telaraña”, el final del último párrafo de la novela; 2) “fin”; y, por supuesto, 3) el propio nombre: “Romain Kacew”. Creo que la relación dialéctica entre estos tres términos nos puede abrir un espacio por medio del cual acceder al complejo juego de nombres de Gary.

Llama la atención la breve modificación que Kacew realiza a su nombre, colocado ahí, al final de su primera novela: no es Roman sino Romain. A este respecto, un pasaje del *Tombeau de Romain Gary* de Nancy Huston, nos puede ayudar. Luego de haber afirmado que es imposible decir con certeza cualquier cosa respecto a la biografía de Gary⁸⁵, Huston le pregunta al propio Gary, narratario de su novela:

Et ton nom, au fait ? *What is a name ?* demande Roméo à Juliette. Un nom, quelle importance ? *Quelle* importance, en effet ! Cricuale... Comment t’appelais-tu ? Pour une fois, le réflexif qu’impose la langue française est tout à fait approprié : tu t’appelais, te nommais, te baptisais et te rebaptisais sans cesse. Rien dans ton état civil n’est stable, rien ne reste en place, pas même le prénom. Car le prénom que Nina avait choisi pour toi, c’était... Roman. Non pas Romain, Roman. C’est un prénom populaire là-bas, dans les pays d’Europe centrale, où il désigne aussi, comme en français, un genre littéraire. Le choix de ce prénom par une francophile comme Nina ne peut être neutre : cela ressemble

espoirs, des succès et des humiliations qui ont fait sa vie” (Grenier 9). El segundo es un libro misceláneo donde se reúnen textos de 1956 a 1977, bajo el título *Un soir avec Kennedy*, a su vez el título del primer fragmento del volumen en el que Gary cuenta, a la sazón del asesinato del presidente norteamericano en 1963, su encuentro con John y Jacqueline Kennedy. Finalmente: *Le vin des morts*.

⁸⁵ Se trata, en realidad, del incipit del libro de Huston —que, ahora, tras unas cuantas relecturas y luego de compararlo con, o, mejor aún, de leerlo tangencialmente a otras novelas de Huston, puedo decir que se trata, *Tombeau de Romain Gary*, de una novela, que desestabiliza lo que sabemos ya no sólo de la novela sino también de las biografías—: “Y a-t-il une seule affirmation incontestable que l’on puisse faire à ton sujet ?” (Huston 17). Siguiendo las consecuencias de esa primera pregunta, realizada a un Gary, que, por cierto, solamente puede hablar a través de sus textos y de los textos que se han dedicado a estudiarlo, Huston llega a la conclusión de que “les seules racines que tu revendiques avec constance, forcé et fourgue ont trait au mode de vie embrasée par Nina contre les traditions mosaïques de sa famille à Koursk : le monde des gitans, des comédiens voyageurs, des saltimbanques. Enracinement paradoxal dans le déracinement. Naître en voyage, oui” (Huston 19).

fort à une tentative de nomination magique, prédictive. Roman, c'est le prénom qui figure encore sur ton acte de naturalisation française, en 1935. (Huston 19).

Volvemos a encontrarnos con el problema de la neutralidad del material con el que el novelista trabaja —en este caso, la madre del novelista, la que lo con-forma, como lo cuenta Gary en *La promesse de l'aube*—: *roman*, a saber, *novela*, una novela que ahí, al final de su primera obra, con ese pequeñísimo cambio, comienza a escribirse fuera del espacio inmanente del texto⁸⁶, es decir, desde otro nombre que dialoga con el nombre impuesto por la madre.

De este modo, el recorrido de la última página de *Le vin des morts* es, en efecto, hacia atrás: comienza con el nombre, “Romain Kacew”, que le pone “fin” a una “telaraña”, es decir, su vida antes de *ser* escritor. En la sola decisión de agregarle una “i” a su nombre, en ese gesto mínimo, casi imperceptible —y acá hago una pausa para preguntarles: ¿no es la literatura precisamente eso, un gesto casi imperceptible que *alguien* realiza en su nombre?—, en esa distancia, pues, Gary comienza a efectuar una serie de modificaciones sobre su nombre que lo llevarán hasta el otro extremo del vector, es decir, hasta “Émile Ajar”. Mejor dicho, el nombre “Romain Gary” comienza a construirse precisamente con la materia de esos otros nombres, todos ellos desechados.

Kacew publica sólo dos textos, ambos de 1935: “L’Orage” y “Une petite femme”. Nos encontramos luego con un brevísimo estadio nomenclatural del que solamente queda una huella, el cuento “Géographie humaine”, publicado en 1943 por A. Cary⁸⁷, que se convertirá, luego de la segunda guerra mundial, en R. Gary, nombre bajo el cual aparece otro cuento, “Sergent Gnama”, que parece, temática y estilísticamente, un pasaje desechado de *Les racines du ciel*. En 1958, dos años después de publicar la novela que le merece su primer Goncourt, Gary trabaja para las Naciones Unidas y publica *L’homme à la colombe* bajo el nombre Fosco Sinibaldi, “par obligation de réserve”, a decir de Antoine Gallimard (en Gary 1958 9), en una nota de 1984, año en el que se publica la versión definitiva de esta novela. Aun cuando *L’homme à la colombe* fue publicada como obra de teatro en 1961 por el propio Gallimard, éste se pregunta: “n’était-il [Gary] guidé à l’époque que par ce seul motif ou était-ce déjà une première tentative pour créer une œuvre parallèle à la sienne dont

⁸⁶ El final del texto de Huston: “C’est vrai. Tout vrai. [...] Roman pas mort.” (Huston 98).

⁸⁷ A propósito de “Géographie humaine”, dice Eric Neuhoff, al final del texto, reunido en el volumen intitolado *L’Orage* y publicado en 2005: “Texte paru, sous le nom de « A. Cary » (lecture sans doute rapide d’une indication manuscrite « R. Gary », dans La Marseillaise, 7 mars 1943, p.5” (Neuhoff 71).

tous ignoreraient qu'il en fût l'auteur ? Si nul n'est en droit de l'affirmer, l'invention ultérieure de Shatan Bogat puis d'Émile Ajar donne quelque consistance à cette hypothèse" (A. Gallimard en Gary 1958 9).

Cuestión de derechos, siempre, cuando se trata de las editoriales, de los editores...

Sin embargo, aunque no tenga el derecho de afirmarlo, puedo quizá proponer que ambas posibilidades son igualmente erróneas, pues *Johnnie Coeur*, de 1961, constituye un movimiento de adaptación del texto de Sinibaldi por parte de Gary. En esta obra de teatro todos los nombres de la novela de Sinibaldi se respetan, si bien la trama no ocurre ya en el edificio de la O.N.U sino en el escenario de otra novela garyana, *Tulipe*, de 1946: un departamento de Greenwich Village, en Nueva York. No se trata, pues, ni de una "obligation de réserve", que podríamos entender como una "necesidad de confidencialidad" ni de un deseo de mantener una obra paralela en el anonimato: se trata, por el contrario, de mostrar abiertamente el grado de alienación que lectores y editores tienen hacia la figura del autor. A este mismo respecto, Gary, en *Le sens de ma vie*, afirma:

C'était très dur ces années aux Nations unies [*sic.*] [...] Par exemple, j'ai écrit le livre qui est aujourd'hui hors circulation, que l'on ne peut pas trouver et qui s'intitule *L'Homme à la colombe*, sous le pseudonyme de Fosco Sinibaldi, que je ne reprendrai pas aujourd'hui parce qu'il est trop ironique, trop léger, trop comique. C'est beaucoup plus tragique que cela, aujourd'hui on ne peut plus parler des Nations unies, même sur le mode voltairien, sur le mode simplement ironique, aujourd'hui, c'est devenu beaucoup plus tragique que cela. (Gary 2014c 69-70)

Lo que el nombre Sinibaldi le permite a Gary es acceder a eso que llama el "mode voltarien", el cual, si bien con muchos matices tanto temáticos como estilísticos, nunca abandonará.

Vienen los años centrales de la producción garyana y, con ellos, el punto de gravedad que le permite a Gary/Ajar funcionar como vector: *Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman*. ¿Qué tipo de novela? La novela total. ¿Qué tipo de personaje (para esa novela)? Hemos visto ya que se trata del pícaro, del cual veremos, ahora, una característica más:

On ne répétera jamais assez — et voilà pourquoi mon personnage sera un jouisseur scandaleux, un agent provocateur à l'égard de « la condition humaine » de « la vallée de larmes » — quelle puissance dialectique le puritanisme des ténèbres et de la douleur, obscurantisme d'une fraternité viciée de « la souffrance partagée », du « soleil, outrage aux ténèbres », de la fixation délibérée ou simplement associative de « l'homme » dans une notion de Pietà, dans la douleur, déploient pour déshonorer la notion même de la joie, qu'elle soit artistique ou sexuelle, et quelle obsession bourgeoise du « profit », de

l'« utilité », du « rendement », et de l'augmentation des valeurs légalement reconnues est à la base de ses rapports « coupables » de l'homme avec son art (Gary 1965 207).

¿Podemos acaso identificar al personaje del que habla Gary con ese mismo proyecto de desculpabilización del goce, sexual o artístico, en las relaciones del hombre con su arte? Mejor dicho: al no esconderse, al mostrarse materialmente en las vidrieras de las librerías con tres nombres al mismo tiempo —en 1970, año de *Gros-Câlin*, primera novela de Émile Ajar, Gary publica asimismo la novela *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable* y otro nombre, el penúltimo, Shatan Bogat, publica *Les têtes de Stéphanie*—, al reunirse y dispersarse en el mismo movimiento, ¿no está Gary acaso reproduciendo el programa de ese “agente provocador con respecto a la condición humana”?

El último nombre del vector Gary/Ajar es el de François Bondy, a quien Gary *autoriza* realizarle la entrevista que nadie más se interesó en realizarle, publicada como *La nuit sera calme* en 1974. ¿Qué pasa en ese último nombre, autor-izado, que, por si fuera poco, le pertenece a un verdadero “hombre”, amigo de infancia de Gary? ¿Qué función está jugando el nombre en esta última instancia ficcional? Nada menos que la función del personaje.

He aquí que me gustaría proponer el concepto de distanciamiento autoral entendido como la concretización del sujeto en el espacio de la ficción y en tanto que ficción que, no obstante, sale de esa inmanencia. Es decir que, si la contingencia persiste, si nos es imposible salir de ella, ello se debe a que estamos todo el tiempo funcionando por medio de lo que se establece en esa distancia, en ese movimiento de concretización del sujeto. Pero ese momento es un momento ficcional, en el sentido en el que nunca será del todo real, nunca pertenecerá del todo a una realidad sino que se abrirá paso, poco a poco, dentro de ésta, como una modificación que se produce por una falla de y en la escritura. La escritura que no sirve más para ordenar, la que no sirve para autor-izarse, la que no puede, ya, hacer un cuerpo específico que detenga al cuerpo social. La escritura colectiva, entonces, de la que habla Ajar en la cita que he colocado más arriba, esa que le da voz al otro. Lo que permite la distancia autoral es, entonces, dejar de pensar(se) como autor: no es un movimiento de muerte (Barthes) ni una simple función discursiva (Foucault): es el autor dándose la espalda, alejándose para que el otro, los otros, hablen. Dicho de otro modo, el distanciamiento autoral propone una relación intrínseca entre las distintas personas que los nombres de autor proyectan, o, mejor dicho, arrojan al espacio de la ficción.

Distanciamiento autoral que produce un efecto de contingencia: al encontrarnos con los personajes al interior del espacio inmanente del texto, lo que nos encontramos son nombres de autor funcionando como productores de discurso, como sujeciones a una cierta ideología, a una idea, pero éstos se borran en el momento mismo de su enunciación, porque quien los dice no se encuentra ahí, nunca ha estado ahí. Tal vez, entonces, sea necesario incluir a los nombres que habitan ese espacio de contingencia junto con el nombre “Romain Gary”, a saber, la obra, todos los nombres que utilizó en cada una de sus novelas para traducirse del inglés al francés (aunque, acaso, como Bondy, le pertenezcan a una persona, a un cuerpo), pero también, sobre todo, todos y cada uno de los nombres de sus personajes. No quiero decir, con esto, que el distanciamiento autoral proponga una identidad entre autor y personaje, pues esta sería imposible: una vez que el autor se ha alejado, ¿qué queda de él sino una huella? ¿Hay cuerpo del autor en el distanciamiento autoral? El personaje, los personajes, mejor dicho, no pueden identificarse con el autor porque el autor no está ahí, porque, performativamente, se ha distanciado. El distanciamiento autoral sería, de este modo, la última y más radical de las materialidades espectrales: hay obra y hay autor sólo como espectro, pero lo que nos queda a nosotros, lectores, es una materia que huele a ausencia, un texto que no lleva el nombre de alguien sino para que ese alguien se aleje en el momento mismo de la enunciación. El distanciamiento autoral es lo que hace posible, en suma, la novela total, pues el personaje de ésta, al no permanecer en ninguna identidad, es insondable. Distanciamiento, entonces, como totalidad de un sujeto que nunca puede concretarse, que evade, mejor dicho, las concretizaciones a las que llega en los espacios contingentes, fragmentados, de la modernidad que lo contiene. Distanciamiento como deformación de esa misma modernidad. Distanciamiento, en suma, *como* compromiso.

CONCLUSIÓN

La investigación que he realizado con respecto al concepto de novela total, tal como lo presenta Romain Gary en *Pour Sganarelle*, partió de la hipótesis de trabajo de que este concepto debía forzosamente leerse como un momento de disrupción del pensamiento estético y político francés del siglo XX. Por ello es que propuse leerlo en el marco de una genealogía que he denominado transformación estético-política del siglo XX, donde trabajo explícitamente con una metonimia, a saber, la de tomar los momentos de dicha genealogía en un género (el ensayo) y en una literatura europea (la francesa) como síntoma de lo que sucedía en otras tradiciones europeas e incluso en la tradición norteamericana que desemboca en el *modernism* de Faulkner. Con ello quiero decir, entonces, que esta genealogía se encuentra en la base de una dinámica estética que se expande asimismo por Latinoamérica debido a la influencia de la poética faulkneriana, desde Rulfo hasta Piglia — si bien este tema es demasiado amplio para abordarlo en este trabajo. Dicho de otro modo, las transformaciones estético-políticas del siglo XX son un marco de referencia que determina el devenir de la producción novelesca del siglo XX, de su estética y su política, desde la modernidad hasta la posmodernidad, tanto en el *modernism* norteamericano y la vanguardia europea cuanto en las resistencias que en las excolonias se ejercen contra éstos, pasando asimismo por el realismo socialista y la *Realpolitik*.

Dicha genealogía, según mis investigaciones, comienza con el concepto de “écart” en Proust, el cual plantea una distancia (espacial) y un intervalo (temporal) que se presenta *precisamente en el arte* y que responde directamente a los presupuestos esteticistas con los que cierra el siglo XIX, es decir, a la consigna “l’art pour l’art”. De ahí que sea fundamental la influencia de Ruskin en Proust para que este concepto de “écart” se concrete, pues se trata de una forma de distancia particular que está en los *Écrits sur l’art* de Proust y que, como punto de partida, tiene a su vez su correspondiente punto de llegada en el concepto de novela total en Gary. En esta línea genealógica, podríamos decir que el concepto de novela total “resuelve”, de algún modo, la distancia que siempre permanece en la escisión “vida”/“obra” adquiriendo conciencia de que se trata de una distancia artística

que separa la energía del texto de la materialidad a la que siempre se quiere referir. *La novela total, en este primer momento, se presenta como aquella forma estética que toma de la energía del texto lo que ésta puede aportar a la materialidad de lo real contra cuya potencia, que Gary llama con mucha certeza “Puissance de la réalité”, se enfrenta todo el tiempo el texto.* Es decir que, ya desde Proust, si su concepto de “écart” se lee en esta relación entre la energía (posibilidad) y la realidad (concretización de la posibilidad), nos encontramos con el concepto que, para resolver esta distancia, he intentado proponer en esta tesis, a saber, el concepto de *materialidad espectral*, entendido como *la energía del texto que siempre actúa en la realidad, que la modifica y es modificada, a su vez, por ella.* En este sentido es en el que el concepto de novela total plantea, desde su disrupción en la historia de las transformaciones estético-políticas del siglo XX, *la necesidad del espectro, es decir, de la energía posible.* Lo que reúne la novela total son los momentos de una distancia que se hace visible en su borramiento, distancia que es estética solamente pero que está funcionando siempre en la realidad.

Ahora bien, si en esta energía posible tenemos la parte, digámoslo así, “estética” del problema de la novela total en el marco en el que he analizado este concepto, es en la transformación del espíritu en materia y, luego, de esa materia nuevamente en alma —es decir, en la cristalización de la civilización y en la conciencia de su propia muerte— que se encuentra la parte “política”. Es por ello que las propuestas de Valéry y Céline, quienes preponderan el lugar que tiene el arte en cada una de las instancias de la vida política de las civilizaciones, son fundamentales como momentos en los que el arte aparece fuera de una acción directa o, como lo proponía Sartre, un *engagement*. (De ahí que concluya esta tesis acentuando, por medio de las cursivas, que la distancia actúa *como* un compromiso: no es, nunca *el* compromiso.) La crisis del espíritu y del alma —entendidos, el uno, como lo que inflama a la civilización y, la otra, como lo que anima el lenguaje— es la que hace evidente el modo en el que las distancias se borran pero quedan de manera material en el arte y en la civilización. Luego entonces, ese es precisamente el lenguaje que se evidencia en la producción de Céline, lenguaje que abre la posibilidad de una de-formación verdadera del mundo por medio de lo que antes era solamente signico.

El tercer paso de estas transformaciones es, quizás, el más importante, en el sentido en el que lo que se nos da es el encierro de la forma y de la materia, así como de la energía

posible (espectro) e incluso de su “realidad”. Esta tercera etapa se produce en el texto de Malraux, antecedente directo de la tesis garyana sobre la novela total. De Malraux, Gary aprehende el modo en el que la obra, al intentar al mismo tiempo referirse al mundo y deshacerse de esa referencia —es decir, el modo en el que el museo pretende hacer visible, paradójicamente borrándolo, el “écart”—, puede caer en la posibilidad de intentar contenerlo todo, es decir, detener por completo al mundo y al hombre en una sola posibilidad que pasa de ser tal para convertirse en esencia. Dicho de otro modo, es de Malraux y de su concepto de museo imaginario, a saber, aquel que le quita el estatus originariamente asignado al referente, al arte, que Gary obtiene las bases teóricas para abordar el problema de la novela total en cuanto a su posibilidad de encontrarse en ella misma, en su interior, con aquello que intentaba combatir. En suma, esta genealogía avanza del siguiente modo: en Proust existe una relación real con el objeto, mediada por el “écart”, que se da en el arte; en Valéry, la relación real con el objeto se da en la conciencia; en Céline, la relación real ya no es con el objeto sino con los efectos del objeto, por lo que el lenguaje y su uso son centrales; en Malraux, la relación real con los efectos del objeto se da precisamente en la “realidad”; así, finalmente, tenemos en Gary y su concepto de novela total la relación real con el acontecimiento del objeto, es decir, tanto con sus efectos cuanto con sus posibilidades. Queda pendiente en este trabajo un momento intermedio entre Malraux y Gary, que yo ubicaría en Blanchot, en donde existe una relación real con el acontecimiento del objeto en las palabras que lo enuncian. No toco este momento de disrupción porque Blanchot no lo propone en el género del que ha partido mi hipótesis, a saber, el ensayo, sino en el relato.

En cierto modo, entonces, el concepto de novela total tal como lo propone Romain Gary en *Pour Sganarelle* se plantea como la posibilidad del acontecimiento real del objeto artístico que nunca llega a concretarse y que, cuando lo hace, está siempre destinada a caer en el totalitarismo. En la segunda parte de este trabajo he analizado a profundidad los modos de esta destinación en los ejemplos que nos da Gary: Tolstói y Kafka, lo total y lo totalitario, que son en verdad puntos móviles en una estructura circular más que ejes de una coordenada ya definida, es decir, posibilidades que siempre están siendo modificadas por la instancia a la que se refieren. En suma, ni la novela total ni la novela totalitaria son entidades discursivas (ni, mucho menos, como se pretende en la tradición latinoamericana,

modelos o formas adaptables y adoptables) que estén determinadas de una vez y para siempre, sino que actúan todo el tiempo en el marco de la distancia elidida de una civilización que se encuentra a cada paso, a cada parpadeo incluso, con la Historia. En la medida en la que esta civilización se destruye y se restituye, la novela total pasa de ser total a totalitaria y a la inversa. Dicho más claramente: *en esta relación dialéctica con la Historia, lo que nos queda es el producto de una resistencia, la resistencia del arte a los procedimientos que tratan de encerrarlo en un modo de actuar definitivo, por ejemplo, el realismo socialista o la vanguardia*. Tanto en las defensas cuanto en los ataques hacia el uno y la otra, como lo he tratado de exponer con los ejemplos de Lukács y Kundera, el concepto de novela total está siempre confrontándose a su propia posibilidad material-espectral, es decir, a su energía actuando en la realidad.

Ahora bien, ¿es posible decir que lo totalitario de la novela equivale a lo totalitario de lo que, aun después de elididas las distancias, se encuentra fuera de ella? Para abordar este problema me pareció fundamental tratar de entender la relación dialéctica entre la novela y la historiografía, o, mejor dicho, entre el texto novelesco y el texto historiográfico. El lugar que en ella ocupa el autor no es de menor importancia, pues, si la novela toma prestadas instancias discursivas y acontecimientos de la Historia, como la Historia puede, asimismo, “novelar” sus propias articulaciones, entonces la novela total se enfrenta todo el tiempo a su energía o posibilidad totalitaria en el seno de esta relación dialéctica. En este sentido, este trabajo va de lo general (transformación estética del siglo XX) a lo particular (el distanciamiento del autor). La Historia define, en gran medida, si una novela es total o totalitaria, al menos en la propuesta de Gary que he analizado en este trabajo: en la confusión última de la ficción con la realidad, o de la ficción, mejor dicho, en la realidad, lo que nos queda, si miramos desde el exterior, es siempre una forma inacabada de identidad que se planta delante de nosotros para mostrarnos todos sus rostros. Dicho de otro modo, la novela total vuelve a verter la Historia en el recipiente de la lengua para que ésta tome cada una de sus formas, por lo que lo que hoy puede ser una novela total, es decir, aquella que sea consciente de sus propias posibilidades y trate de combatirlas, mañana, quizá, sea una novela totalitaria, en el sentido en el que las formas que presente estén probablemente acabadas ya, definidas. Por ello, lo que del modelo totalitario tal como lo propone Arendt, a saber, no como una forma de gobierno sino como una indistinción entre lo real y la ficción,

toma la propuesta de Gary es el hecho concreto de que la novela total depende fundamentalmente del autor que la ejerce y de la distancia que éste adquiere con respecto a su trabajo. El autor que no toma esta distancia está encerrado y encerrando al hombre en su obra, con lo que se volvería a una forma totalitaria de encierro que emula los campos de concentración y los de trabajo.

Podríamos decir, entonces, que esta distancia, que encontramos al principio en el “écart” proustiano, es a la que se debe regresar siempre que quiera dársele a la novela una forma total. Pero, asimismo, que este “querer darle a la novela una forma total” no depende del autor, puesto que éste se ha distanciado. Depende de la Historia y los efectos que tenga sobre el objeto (novela). No hay totalidad sin distancia, al menos en la novela, y esto quiere decir, por un lado, que el autor debe desaparecer por completo para que los personajes, en sus incesantes transformaciones y estancias por identidades múltiples, plurales, puedan materializarse, pero, por el otro, que esa materia siempre estará cargada de una energía (espectro) que la sobrepasa y la hace modificarse, modificando la identidad de personaje y narrador, y, en última instancia, de autor. En este “juego” está en juego toda relación del arte con la realidad.

En suma, la novela total es un viaje que va de la distancia elidida arte/productor al borramiento productor/arte —incluso: modo de producción/arte—, en donde el primer término debe forzosamente desaparecer para dar lugar a algo más sencillo, más claro: ya no una estética sino, sencillamente, una (posibilidad) ética. No un lenguaje ni una forma de acceso a éste sino una historia al interior de la Historia. La novela total, en ese sentido, no es reproducible como fórmula a priori —es imposible decir, como lo demuestra el propio Gary: “voy a escribir una novela total”—, ni puede leerse como forma dada por su contenido, sino que se encuentra en un momento específico de la relación dialéctica de la novela y la Historia. La novela total, dicho llanamente, es imposible. Y en esta imposibilidad y en los intentos por elidirla se encuentra su importancia fundamental para la historia de las teorías de la novela.

San Pedro Mártir, 19 de agosto de 2014 – Centro de Tlalpan, 28 de enero de 2016

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Romain Gary

- Éducation européenne* [1945], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2011.
Tulipe [1946], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2010.
Le grand vestiaire [1948], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2012.
Les racines du ciel [1956], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2011.
[Fosco Sinibaldi] *L'homme à la colombe* [1958], Paris, Gallimard (Col. L'Imaginaire), 2011.
La promesse de l'aube [1960], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2010.
Johnnie Cœur. Comédie en deux actes et neuf tableaux [1961], Paris, Gallimard, 2013.
Les oiseaux vont mourir au Pérou. Gloire à nos illustres pionniers [1962], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2009.
Lady L. [1963], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2014.
Pour Sganarelle. Recherche d'un personnage et d'un roman. Frère Océan I [1965], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2003.
Les mangeurs d'étoiles. La comédie américaine I [1966], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2012.
La danse de Gengis Cohn. Frère Océan II [1967], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2011.
La tête coupable. Frère Océan III [1968], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2005.
Adieu Gary Cooper. La comédie Américaine II [1969], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2011.
[Émile Ajar], *Pseudo* [1976], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2010.
Vie et mort d'Émile Ajar [1981], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2009.
L'affaire homme [2006], textes rassemblés et présentés par Jean-François Hanguouët et Paul Audi, traduction de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Jean-François Hanguouët et Paul Audi, Paris, Gallimard (Col. Folio), 2006.
Un soir avec Kennedy [2014a], Paris, L'Herne, 2014.
Le vin des morts [2014b], Paris, Gallimard, 2015.
Le sens de la vie. Entretien [2014c], Paris, Gallimard, 2014.

II. Obras parcial o totalmente dedicadas al estudio de la obra de Romain Gary

- Boisen, Jørn, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman* [1996], Denmark, University Press of South Denmark, 1996.
Gallimard, Antoine, "Note de l'éditeur", in Romain Gary [Fosco Sinibaldi] *L'homme à la colombe* [1958], Paris, Gallimard (Col. L'Imaginaire), 2011.
Grenier, Roger, "Préface" in Romain Gary, *Le sens de ma vie. Entretien*, Paris, Gallimard, 2014.
Huston, Nancy, *Tombeau de Romain Gary* [1995], Paris, Actes Sud, 1995.

- Le Tellier, Hervé, “99 notes en bas de page préparatoires à un article hypothétique qui aurait voulu tenter d’expliquer qui fut Romain Gary” [2014], in *Europe. Romain Gary*, juin-juillet 2014, Vol. 92, Num. 1022-1023, pp. 223-235.
- Leal Rodríguez, Alfredo, *El a-humanismo de Romain Gary* [2013], tesis para obtener el grado de Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas Francesas, UNAM – Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- Neuhoff, Eric, “Notes de l’éditeur” in Romain Gary, *L’Orage*, Paris, L’Herne, 2005.
- Théberge, Sonia S. “Le roman selon Romain Gary. Un livre dont le roman est le héros. Lecture croisée de *Pour Sganarelle* de Romain Gary et du *Roman du roman* de Jacques Laurent”, *TSAR Bibliographique*, Bibliographie critique du TSAR, 3 décembre 2010, url : http://tsar.mcgill.ca/bibliographie/Romain_Gary:dossier

III. Textos teóricos y filosóficos

- Adorno, Th. W., “Reconciliación extorsionada. Sobre *Contra el realismo mal entendido* de Lukács”, *Notas sobre literatura* [1974], Obra completa, 11, edición de Rolf Tiedemman, con la colaboración de Gretel Adorno, Susan Buck-Morss y Klaus Schultz, traducción de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2009, pp. 242-269.
- Althusser, Louis, “La querelle de l’humanisme” [1967], *Écrits philosophiques et politiques*, Tome II, textes réunis et présentés par François Matheron, Paris, Stock, 1997, pp. 449-551.
- Arendt, Hannah, *The origins of totalitarianism* [1968], new edition with added prefaces, New York, Harcourt Inc., 1985.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* [1942], traducción de I. Villanueva y E. Imaz, México, FCE, 2006.
- Avelar, Idelber, *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* [2000], url: www.philosophia.cl, Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS, 2000.
- , *The Letter of Violence. Essays on Narrative, Ethics and Politics* [2004], New York, Palgram Macmillan, 2004.
- Barck, Karlheinz, “Subjetivaciones relativistas de la obra” [1976], in *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, compilación de Dietrich Rall, traducciones de Sandra Franco y otros, México, UNAM – Instituto de Investigaciones Sociales, 1987, pp. 165-169.
- Barège, Thomas, *La pensée figurative du monde : Proust et Lezama Lima* [2011], thèse pour obtenir le grade de Docteur de l’Université d’Orléans (Littératures comparées), Université d’Orléans, 2011.
- Barthes, Roland, *Mythologies* [1957a], Paris, Seuil (Col. Points), 1970.
- , *Le degré zéro de l’écriture* [1957b] suivi de *Nouveaux essais critiques* [1972], Paris, Seuil (Col. Points), 1972.
- , *La chambre claire. Note sur la photographie* [1980], Paris, Gallimard – Seuil, 2008.
- Benjamin, Walter, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* [1974], edición y traducción de Bolívar Echeverría, México, Ítaca – Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- Berardi, Franco [“Bifo”], *El alma y el trabajo* [2009], traducción de Fabrizio Cossalter y Paolo Pagliai, México, Elefanta Editorial, 2012.

- Beuchot, Mauricio, *Interculturalidad y derechos humanos* [2005], México, UNAM – Siglo XXI – Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- Bloom, Harold, “An Elegy for the Canon”, *The Western Canon. The Books and School of Ages* [1994], New York – San Diego – London, Harcourt Brace & Company, 1994, pp. 15-41.
- Buber, Martin, “De Aristóteles a Kant”, *¿Qué es el hombre?*, traducción de Eugenio Ímaz, México, FCE, 2012, pp. 24-40.
- Bürger, Peter, *Theory of the Avant-Garde* [1974], translation from German by Michael Shaw, foreword by Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.
- Canetti, Elías, “Tolstói, el último antepasado” [1971], “El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice” [1968], “*La conciencia de las palabras*, traducción de Juan José del Solar, México, FCE, 2005, pp. 100-215, 267-276.
- Clüver, Claus, “Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis” [1998], in *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, edited by Valerie Robillard & Els Jongeneel, Amsterdam, VU University Press, 1998, pp. 35-52.
- Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* [1998], Paris, Seuil (Col. Points), 2001.
- De Man, Paul, “Georg Lukács’s Theory of the Novel”, in *MLN*, Vol. 81, Num. 5, General Issue (Dec., 1996), pp. 527-534.
- Deleuze, Gilles, *Foucault* [1986], Paris, Minuit, 2006, pp. 101-130.
- Derrida, Jacques, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la philosophie de Husserl* [1967], Paris, PUF, 2010.
- , “Des tours de Babel” [1985], in *Difference in Translation*, edited with an Introduction by Joseph F. Graham, Ithaca and London, Cornell University Press, 1985, pp. 209-248.
- , “La loi du genre” [1986], *Parages*, Paris, Galilée, 1986, pp. 249-287.
- , *Heidegger et la question. De l’esprit et autres essais* [1987], Paris, Flammarion, 1990.
- , *Limited Inc* [1990], présentation et traductions par Elisabeth Weber, Paris, Galilée, 1990.
- , “Pour l’amour de Lacan” [1992], *Résistances de la psychanalyse*, Paris, Galilée, 1996, pp. 56-88.
- , *Foi et savoir. Les deux sources de la « religion » aux limites de simple raison* [1996], Paris, Seuil, 2004.
- , Catherine Malabou, Counterpath. *Traveling with Jacques Derrida* [1999], translated by David Wills, Stanford – California, Stanford University Press, 2004.
- , *Genèse, généalogies, genres et le génie* [2004], Paris, Galilée, 2004.
- Elkins, James, *What Photography is* [2011], New York, Routledge, 2011.
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses* [1966], Paris, Gallimard, 2005.
- , *L’archéologie du savoir* [1969], Paris, Gallimard, 1996.
- , “Qu’est-ce qu’un auteur?” [1969b], *Dits et écrits. 1954-1988. I 1954-1969*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, pp. 789-821.
- , *L’ordre du discours* [1972], Paris, Gallimard, 2005.

- , *Surveiller et punir. Naissance de la prison* [1975], Paris, Gallimard, 2004.
- Fusillo, Massimo, *Estética de la literatura* [2009], traducción de Francisco Campillo, Madrid, Machado Libros (Col. La Balsa de la Medusa), 2012.
- Genette, Gérard, “Frontières du récit”, *Figures II* [1969], Paris, Seuil, 1969, pp. 49-69.
- , *Palimpsests. Literature in second degree* [1982], translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, Lincoln – London, University of Nebraska Press, 1997.
- Goytisolo, Luis, *Naturaleza de la novela* [2013], Barcelona, Anagrama, 2013.
- H. Corral, Wilfrido, “Genealogía de novelas totales tempranas y tardías en Hispanoamérica”, in *Bulletin Hispanique*, Tome 103, Num. 1, 2001, pp. 241-280.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, “Concepto de Ilustración”, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* [1969], introducción y traducción de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 1994, pp. 59-95.
- Husserl, Edmund, *Lógica formal y lógica trascendental. Ensayo de una crítica de la razón lógica* [1929], traducción de Luis Villoro, México, UNAM – Instituto de Investigaciones Filosóficas, 2009.
- Huyssen, Andreas, “The Search for Tradition: Avant-Garde and Postmodernism in the 1970s”, in *New German Critique*, Num. 22, Special Issue on Modernism (Winter, 1981), pp.23-40.
- Jakobson, Roman, *Lingüística y poética* [1960], estudio preliminar de Francisco Abad, traducción de Ana María Gutiérrez Cabello, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 27-75.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* [1984], Durham – North Caroline, Duke University Press, 1991.
- Jay, Martin, “Georg Lukács and the Origins of the Western Marxist Paradigm”, *Marxism and Totality. The Adventures of a Concept from Lukács to Habermas* [1984], Berkley/Los Angeles, University of California Press, 1984, pp. 81-127.
- Jitrik, Noé, *Fantasmas semióticos: concentrados* [2007], México, FCE – Tecnológico de Monterrey, 2007.
- Kierkegaard, Søren, *La enfermedad mortal* [1849], prólogo y traducción del danés de Demetrio Gutiérrez Rivero, nota preliminar de Óscar Parceró Ourbiña, Madrid, Trotta, 2008.
- Kommerell, Max, “Acerca de la Poética de Aristóteles”, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia* [1984], traducción de Francesco L. Lisi, Madrid, Machado Libros (Col. La Balsa de la Medusa), 1990, pp. 62-80.
- Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto* [1963], prólogo y traducción de Adolfo Sánchez Vázquez (de la edición de Valentino Bompiani, Milán, 1965), México, Grijalbo, 1967.
- Kundera, Milan, *L’art du roman* [1986], Paris, Gallimard (Col. Folio), 2012.
- Lacan, Jacques, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu’elle nous est révélée dans l’expérience psychanalytique” [1949], *Écrits I*, Paris, Seuil, 2014, pp. 92-99.
- , “L’instance de la lettre dans l’inconscient ou la raison depuis Freud” [1957], *Écrits I*, Paris, Seuil, 2014, pp. 490-526.
- , “Subversion du sujet et dialectique du désir dans l’inconscient freudien” [1960], *Écrits II*, Paris, Seuil, 2014, pp. 273-308.
- Lüdemann, Susanne, *Politics of Deconstruction. A New Introduction to Jacques Derrida* [2011], translated by Erik Butler, California, Stanford University Press, 2014.

- Lukács, Georg, *La théorie du roman* [1920], traduit de l'allemand par Jean Clairvoye et suivi de « Introduction aux premiers écrits de Georg Lukács » par Lucien Goldman, Paris, Denoël, 2012.
- , *De la responsabilité des intellectuels* [1948], traduction de Jean-Pierre Morbois, inédit, 1948.
- , *La novela histórica* [1955], traducción del alemán de Jasmin Reuter, México, Era, 1966.
- , *Significación actual del realismo crítico* [1958], traducción de María Teresa Toral, revisada por Federico Álvarez, México, Era, 1984.
- Liotard, Jean-François, Jean-Loup Thébaud, *Au juste* [1979], Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 2006.
- Martínez de la Escalera, Ana María, *Interpretar en filosofía. Un estudio contemporáneo* [2004], México, UNAM – Instituto de Investigaciones Filológicas, 2004.
- Menke, Christoph, *Estética y negatividad* [2011], edición e introducción de Gustavo Leyva, traducción directa del alemán de Peter Storandt Diller, revisión de la traducción de Gustavo Leyva, Buenos Aires, FCE – UAM, 2011.
- Moretti, Franco, “La teoría de la novela de Lukács. Reflexiones centenarias” [2015], in *New Left Review*, edición en español, Num. 91, marzo – abril 2015, pp. 43-46.
- Piégay-Gros, Nathalie, “Introduction” [2005], *Le roman*, introduction, choix de textes, commentaires, vade-mecum et bibliographie par Nathalie Piégay-Gros, Paris, Flammarion, 2005.
- Picon, Jérôme, “Présentation. « À la façon des oculistes »” [1999], in Marcel Proust, *Écrits sur l'art*, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 1999, pp. 9-35.
- Piglia, Ricardo, “Una propuesta para el próximo milenio” [2001], *Antología personal*, México, FCE, 2014, pp. 119-128.
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada* [1984], prólogo de Hugo Achugar, Montevideo, Arca, 1998.
- Rajewsky, Irina O., “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”, in *Intermedialités* [2005], Num. 6, Automne, 2005, pp. 43-64.
- Ricœur, Paul, “Mundo del texto y mundo del lector”, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado* [1985], traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2009, pp. 864-900.
- , *Parcours de la reconnaissance. Trois études* [2004], Paris, Folio, 2009.
- Said, Edward, “The Scope of Orientalism”, *Orientalism* [, New York, Penguin, 2003, pp. 30-112.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx* [1965], México, Siglo XXI, 2005.
- , *Filosofía de la praxis* [1967], México, Siglo XXI, 2003.
- , “Ideología política y literatura (Lenin ante Tolstói)” [1978], *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 2003.
- , “Ideal socialista y socialismo real” [1981], *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*, México, FCE, 2007, pp. 165-182.
- , “¿Qué hacer con la historia de la filosofía?” [1983], *A tiempo y destiempo*, México, FCE, 2003.
- , “La utopía de Don Quijote” [1990], *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*, México, FCE, 2007, pp. 259-271.

- , *De la estética de la recepción a una estética de la participación* [2005], México, UNAM – Facultad de Filosofía y Letras, 2007.
- Shklovski, Viktor, “El arte como artificio” [1917], en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, traducción de Ana María Nethol, México, Siglo XXI, 1978, pp. 55-70.
- Steiner, George, “El marxismo y el crítico literario” [1958], “Georg Lukács y su pacto con el diablo” [1960], *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, traducción de Miguel Ultorio, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 345-362, 363-377.
- , “Grito de destrucción”, *Extraterritorial* [1968], traducción de Edgardo Russo, Madrid, Siruela, 2002, pp. 49-59.
- Subirats, Eduardo, *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina* [2004], México, FCE, 2004.
- Vasović, Nebojša, “La concepción de Kundera sobre la novela”, *Contra Kundera* [2012], traducción de Jelena Rastović, México, La Cabra Ediciones, 2012.
- White, Hayden, “The Historical Text as Literary Artefact” [1974], *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore – London, The Johns Hopkins University Press, 1978, pp. 81-100.
- Wimsatt, W. K., Monroe C. Beardsley, “The intentional fallacy” [1946], “The affective fallacy” [1949], in *20th Century Literary Criticism*, edited by David Lodge, Great Britain, Longman, 1972, pp. 334-345, 345-358.

IV. Textos literarios

- Biblia de Jerusalén*, nueva edición revisada y aumentada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998.
- Borges, Jorge Luis, “Pierre Ménard, autor del Quijote” [1939], *Obras completas (1923-1972)*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Céline, Louis Ferdinand, *Le style contre les idées. Rabelais, Zola, Sartre et les autres* [1987], préface de Lucien Comble, Paris, Éditions Complexe, 1987.
- Malraux, André, *Le musée imaginaire* [1965], Paris, Gallimard (Folio), 2010.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié, unique édition en un seul volume, Paris, Gallimard, 2011.
- , *Écrits sur l’art* [1999], édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 1999.
- San Agustín, *Las confesiones* [401], edición de Olegario García de la Fuente, Madrid, Akal, 2003.
- San Anselmo, *Prosologion* [1077], introducción, traducción y notas de Miguel Pérez de Laborda, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2002.
- Sterne, Laurence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1760-1767], edited with an Introduction and Notes by Ian Campbell Ross, Oxford – New York, Oxford University Press, 2000.
- Valéry, Paul, *Variété I et II* [2009], Paris, Folio, 2009.

ÍNDICE

Introducción	4
Primera parte	
Las transformaciones estético-políticas del siglo XX	
I. ¿Es <i>Pour Sganarelle</i> un ensayo?	10
II. Del concepto de “écart” en Proust y la crisis del espíritu en Valéry	14
III. Del espíritu al alma: mundo e imaginación en Céline y Malraux	27
Segunda parte	
Examen del concepto de novela total en <i>Pour Sganarelle</i> de Romain Gary	
IV. Gary/Kundera/Goytisolo	42
V. Tolstói, “[pre]último antepasado”	45
VI. La influencia de Kafka en Cervantes	55
Tercera parte	
La novela total contra el totalitarismo	
VII. ¿Quién es Sganarelle?	76
VIII. Re-versión historiográfica en <i>La comédie Américaine</i>	80
IX. Gary/Ajar: el concepto de distanciamiento autoral	91
Conclusión	101
Bibliografía	106