

Héroe pasivo y conciencia activa en La modificación de Michel Butor

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ
UCM

Obra emblemática de la primera etapa literaria de Michel Butor, *La modificación* se publica en un momento en el que los conceptos de personaje y de héroe novelesco han comenzado ya a transformarse, en consonancia con la manifiesta voluntad de renovación que domina el panorama literario francés de los años cincuenta y que la crítica, en evidente intento unificador y ciertamente simplificador, ha dado en llamar *Nouveau Roman*. En 1957, la disolución del concepto de personaje, considerado como elemento ya *caduco*¹, había atisbado en obras de Beckett, Robbe-Grillet o Sarraute, y Butor se sitúa en la misma línea innovadora sin llegar nunca a invalidarlo por completo.

En su tercera y más celebrada novela², Michel Butor logra un sutil equilibrio entre elementos narrativos tradicionales y otros más novedosos. No desintegra la estructura convencional del género, que precisa de una intriga como soporte de una acción que transcurre en un espacio-tiempo determinado. Tampoco altera en esencia el estatuto del personaje, que mantiene un carácter, una identidad y un pasado propios, al tiempo que sigue desempeñando alguna función esencial en el desarrollo y resolución del conflicto planteado. Sin embargo, sí adopta una sorprendente e inusual perspectiva de narración en segunda persona que le sirve, como veremos, para dar cuenta paso a paso de la evolución de un personaje bastante insignificante que, transitando los caminos bifurcados de su complejo espacio interior, busca resolver un conflicto inicialmente personal.

¹ *Caduco* es, en efecto, el adjetivo empleado por Robbe-Grillet en su ensayo *Pour un nouveau roman* (1963) para referirse a algunas nociones determinantes de la novela tradicional que en aquellos momentos se hallaban en vías de transformación, entre ellas la de personaje. Un poco antes, Nathalie Sarraute había aludido ya a las *sospechas* y reticencias que tales nociones suscitaban tanto en el autor como en el lector. Cf. *L'Ere du soupçon* (1956).

² Con la atribución del premio Renaudot *La modificación* conoce un gran éxito de crítica y público. Las dos novelas anteriores de Butor, *Passage de Milan* (1954) y *L'Emploi du temps* (1956), habían tenido poca repercusión.

Lejos de ser un héroe de acción, el protagonista de la obra apenas actúa o se desplaza, físicamente constreñido al espacio del compartimento del tren que le lleva a Roma y del que tan sólo sale para fumar, comer o simplemente estirar las piernas. En contrapartida, presenta una gran movilidad mental. La aventura no es sino esencialmente interior; el heroísmo no es sino el de la conciencia: el viaje París-Roma que realiza Léon Delmont durante veintiuna horas constituye el soporte anecdótico del itinerario mental, emocional y espiritual que se va configurando mediante la acción de la mirada, del recuerdo, del pensamiento y de la imaginación. Son éstas, en efecto, instancias que marcan el devenir sintagmático del texto y el entrelazamiento de los diversos planos —real, rememorado, reflexivo e imaginario— que se entretajan al ritmo de los vaivenes del tren y que se cruzan y entrecruzan como las vías férreas o las alternativas vitales proporcionando a la narración un carácter discontinuo y fragmentario, muy acorde con la estética *nouveau roman*. El intermitente deambular del héroe por los vericuetos de su espacio psíquico responde a la voluntad de hallar solución a un conflicto íntimo y existencial, para el que al final del recorrido surge la insospechada opción de la literatura. La nueva vía de escape descubierta consistirá en:

*tenter de faire revivre sur le mode de la lecture cet épisode crucial de votre aventure, le mouvement qui s'est produit dans votre esprit accompagnant le déplacement de votre corps d'une gare à l'autre à travers tous les paysages intermédiaires, vers ce livre futur et nécessaire dont vous tenez la forme dans votre main*³.

Una nueva vía que comparte con el lector ya que éste, directamente aludido por el enunciado en segunda persona, se ve obligado a recorrer junto a Léon Delmont todos esos *espacios intermedios*, a realizar un *trayecto* que no sólo implica el desplazamiento físico del viaje sino también y, sobre todo, el del laberinto mental que desemboca en la revocación o *modificación* de la decisión inicial y principal motivo anecdótico del viaje: romper con la monótona vida que lleva desde hace años junto a su esposa Henriette trayendo a París a su amante Cécile, promesa de luz y de vida renovadas. Pero si bien el viaje en tren no iba en principio a constituir más que la primera y necesaria etapa de una aventura redentora, a medida que el tren avanza, el tiempo pasa y el texto se desarrolla, el desplazamiento cambia de signo para invertir su significado y convertirse en etapa final. A su llegada a Roma Léon Delmont sólo piensa en regresar a París para recuperar la rutina laboral y familiar de la que, bien a su pesar, se ha descubierto incapaz de huir. Consciente del engañoso espejismo, decide finalmente dejar las cosas como están, continuar con un trabajo tedioso pero bien remunerado, con una vida familiar frustrante pero sin sobresaltos, y con una amante en la distancia de Roma mitificada:

³ M. Butor, *La modification*, Editions de Minuit, 1957, p. 283. Al ser ésta la edición empleada para la elaboración del presente artículo, a ella se referirán, en adelante, las páginas que se indiquen al final de las citas.

Je continuerai par conséquent ce faux travail détériorant chez Scabelli, à cause des enfants, à cause d'Henriette, à cause de moi, à vivre quinze place du Panthéon: c'était une erreur de croire que je pouvais m'en échapper. (p. 272)

El abandono de la intención inicial parece, por lo tanto, la consecuencia de un *proceso interior* que dura tanto como el viaje y cuyas etapas, tanto espacio-temporales como psicológicas y anímicas, se hallan minuciosamente apuntadas. Es así como el capítulo V, panel central y pivotante de la obra, constituye un auténtico paso de frontera, donde coinciden lo real (la aduana entre Francia e Italia), lo simbólico y lo psicológico: es el momento en el que la voluntad y determinación primeras de Léon Delmont comienzan a tambalearse, a resquebrajarse, ante el recuerdo del fracaso de dos viajes realizados con anterioridad, uno a Roma junto a Henriette y otro a París con Cécile. La rememoración de ambos viajes le lleva a constatar la relación indisoluble que para él existe entre mujer y ciudad, ya que considera a Henriette una auténtica metonimia de París mientras a Cécile la ensueña como gloriosa y magnífica *puerta de Roma*. Y esta vinculación resulta tan estrecha y profunda, está ya tan interiorizada, que cualquier intento de alterar dicho orden se halla manifiestamente abocado al fracaso: fuera de Roma Cécile pierde su esplendor para anunciar un futuro cierto, el de su transformación en una nueva Henriette. El sueño de felicidad, que comportaba *trasplantar o importar* a Cécile a París, y con ella todo *el paraíso romano*, se esfuma ante la certeza de lo inviable de tal operación así como de la conveniencia de no mezclar o yuxtaponer personas y lugares, dejando a cada cual en su sitio. De tal modo que la respuesta a la pregunta que el propio Delmont se formula terminará siendo afirmativa: *Ne vaudrait-il pas mieux conserver entre ces deux villes leur distance, toutes ces gares, tous ces paysages qui les séparent?* (p. 280). Se desvanece así el sueño de reunificación mientras cobra consistencia la realidad de un personaje existencial y emocionalmente dividido, escindido.

Desde esta perspectiva, el eje argumental de la novela, el del viaje de un hombre adúltero —aquí un parisino burgués con profesión absorbente, mujer e hijos— que termina revocando su decisión inicial, no parece tan novedoso⁴. Sí lo es, sin embargo, el punto de vista narrativo ya que, como veremos, la historia se cuenta bajo una doble focalización, simultáneamente interior y exterior, de la actividad mental del personaje que sirve para reflejar *el proceso de una conciencia en situación*. Y tomamos *proceso* en su doble acepción, cronológica y jurídica, que es la que condiciona el devenir del texto: éste se construye como transcurso temporal descomponible en diferentes fases por las que, precisamente, se va instruyendo, o autoinstruyendo, un juicio o acto de acusación.

⁴ Larga tradición literaria tiene, en efecto, el adulterio. El propio Butor, en un entrevista concedida a Madeleine Santschi, alude a la importancia del tema en la novela francesa: *Sé muy bien que si he conseguido un premio literario con La modificación es porque en ese libro he respetado una regla esencial de la novela a la francesa, de la novela susceptible de obtener un premio literario, la del adulterio.* (Santschi, M. *Une schizophrénie active*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1993).

Por lo que se refiere al primer aspecto, cabe señalar que la novela nos sitúa ante la emergencia y evolución — en clara diacronía por lo tanto — de una conciencia muy activa que se construye y modifica al hilo de las percepciones, de los sentimientos, recuerdos, reflexiones y ensoñaciones. Y no sólo eso sino que, además, se erige en instancia que opina, juzga y acusa desempeñando el papel de auténtica *voz de la conciencia*: mostrándose, además, heredera de una larga tradición espiritual. Es, en efecto, esta *doble conciencia psicológica y moral la que constituye la instancia rectora, verdadera fuerza actancial del texto y agente de la transformación interna del personaje*.

La conciencia en devenir deambula intermitente y rítmicamente por los diferentes planos que configuran la topografía de la obra, propiciando el entramado perfecto de sensación, memoria, e imaginación. Cabe así distinguir el plano real y anecdótico del viaje que realiza Léon Delmont, el plano recordado y el plano imaginado, viniendo el nivel reflexivo a aportar la necesaria cimentación intersticial entre los distintos planos, sobre los que nos detendremos a continuación.

El plano del *viaje* constituye, como ya hemos dicho, el soporte anecdótico del texto que se construye como itinerario físico, como desplazamiento entre dos ciudades donde viven las dos mujeres entre las que hasta el momento ha oscilado la existencia de Léon Delmont: la esposa y la amante. Perfectamente ubicado desde el principio tanto en cuanto a su apariencia física y edad como a su estatus profesional, familiar y social, el personaje viaja sin perder ni un solo detalle de su entorno, material y humano. Su mirada escrutadora le permite *tomar conciencia* de la realidad mostrándose capaz de describirla hasta en sus detalles en apariencia más nimios que, sin embargo, terminan ejerciendo una importante influencia en su propio devenir mental. De ahí la constatación que Léon Delmont realiza casi al final del recorrido, en forma de monólogo interior:

Vous vous dites: s'il n'y avait pas eu ces gens, s'il n'y avait pas eu ces objets et ces images auxquels se sont accrochées mes pensées de telle sorte qu'une machine mentale s'est constituée, faisant glisser l'une sur l'autre les régions de mon existence au cours de ce voyage différent aux autres... (pág. 274)

Son los objetos, las personas y las imágenes que le rodean⁵, la realidad exterior en definitiva, lo que propiciará el movimiento de la conciencia en función de una mirada que no se atiene a la superficie de las cosas sino que proyecta en ellas su interioridad; una mirada fenomenológica y simbólica⁶ a la vez.

Los objetos del compartimento pueden llegar a constituir auténticos puntos de anclaje existencial del yo que los percibe, condicionado siempre en su per-

⁵ Como dice Butor en *Répertoire II: chaque personnage n'existe que dans ses relations avec ce qui l'entoure: gens, objets matériels et culturels* (Butor, 1964: 85).

⁶ Nunca esta mirada es meramente fotográfica. Cf. a este respecto, el artículo de R. Barthes sobre la función de la descripción en los textos de Butor y de Robbe-Grillet, titulado «Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet» (Barthes, 1964).

cepción inmediata por una espontánea e insoslayable tendencia a la rememoración y a la invención. De ahí el empeño del personaje por centrarse en la observación detallada de su entorno, por conseguir esa *mirada fenomenológica*, descriptiva y objetiva, que le permita frenar o, cuando menos, atenuar el asalto incontrolado de unas imágenes obsesivas que reflejan invariablemente los vértices asfixiantes en torno a los cuales ha venido girando su vida. Así, en el viaje inmediatamente anterior, de regreso a París tras un encuentro con Cécile en Roma en el transcurso del cual han empezado a aparecer las primeras grietas anunciadoras de un nuevo fracaso amoroso, Léon Delmont es ya consciente de que la posibilidad de huir del círculo vicioso de sus obsesiones viene del exterior. La salida se la ofrecen la observación atenta y minuciosa del universo que le rodea, por un lado, y la lectura, por otro:

Comme vous vous efforciez de chasser de votre esprit ce visage de Cécile qui vous poursuivait, ce sont les images de votre famille parisienne qui sont venues vous tourmenter, et vous avez tenté de les chasser aussi, retombant sur celles de votre travail sans parvenir à échapper à ce triangle. Il aurait fallu que la lumière fût revenue, que vous fussiez capable de lire ou même seulement de regarder avec attention quelque chose, mais il y avait... (págs. 114-115)

La observación de la realidad exterior constituye, así pues, un auténtico ejercicio de voluntad sobre el discurrir caprichoso del pensamiento y la proliferación incontrolada de fantasmas interiores; se ofrece como medio eficaz para el olvido de sí:

Il faut fixer votre attention sur les objets que voient vos yeux, cette poignée, cette étagère et le filet avec les bagages, (...) sur les personnes qui sont dans ce compartiment, ces deux ouvriers italiens (...) afin de mettre un terme à ce remuement intérieur, à ce dangereux brassage et remâchage de souvenirs (pág. 157)

Minuciosamente descritos, los objetos cumplen a su vez una labor estructurante del devenir textual en función de los vaivenes de la mirada. Desempeñan, por lo tanto, la función de *bisagras*⁷ —nexos descriptivos y analógicos— entre los diferentes segmentos rememorados y reflexivos que componen el tejido narrativo. Tal es el caso del *tapis de fer chauffant* en el que la mirada del personaje queda literalmente *enganchada*, para ir adquiriendo cada vez nuevos valores y resonancias⁸: si bien las primeras indicaciones corresponden a descripciones objetivas (*cet étroit tapis de métal entre les banquettes, décoré de rayures en losange*) el poder transformador de la conciencia analógica propicia-

⁷ Las bisagras son aquellos elementos que, en el texto narrativo, permiten el tránsito de una situación a otra (eventuales) o de un razonamiento a otro (discursivos) o de un tema a otro (semánticos o analógicos).

⁸ Es precisamente la característica de la mirada poética: generar a partir de la contemplación del mundo nuevas realidades nacidas de la interioridad del yo.

rá sucesivas derivas imaginarias. El suelo metálico del compartimento llega así a originar la visión fantasmagórica del infierno en el que el viaje se acaba convirtiendo: *sur le tapis de fer chauffant vous avez l'impression que les lo-sanges forment une grille au travers de laquelle monte l'air chaud d'une four-naise obscure* (pág. 165)

En tanto que auténticos *atributos reveladores de la conciencia humana* (Barthes, 1967: 124) algunos objetos desempeñan un papel emblemático dentro de la obra. Tal es el caso del libro que Delmont compra antes de subir al tren y que al principio utiliza tan sólo para reservar su asiento. Nunca llegará a leerlo, pero la imaginación de hecho y la escritura en proyecto suplirán a la lectura; la novela nunca leída terminará adquiriendo un contenido ficcional de carácter especular⁹ respecto de su propia aventura. Tal es el caso también de la guía Chaix de los ferrocarriles franceses que Delmont consulta reiteradamente para visualizar, concretándolos, tanto el espacio recorrido como el que aún falta por recorrer hacia la realización de sus sueños de libertad. De este modo, la guía se convierte en *le talisman, la clé, le gage de votre issue, d'une arrivée dans une Rome lumineuse* (pág. 34). Sin embargo, en ella se perciben también los signos premonitorios de una quiebra personal que hará inviable esa salida; son los guiños prolépticos o anticipativos que, bajo forma analógica, lanza al lector un narrador tremendamente sagaz:

Vous revenez à votre indicateur que vous refermez, et comme vous examinez sur la couverture bleu clair la carte schématique de la région sud-est où seules les côtes méditerranéennes et les frontières sont indiquées d'un trait léger pour aider à la recherche des villes situées approximativement, jointes d'épaisseurs ou minces lignes droites, tel un réseau de craquelures, telle l'armature de plomb d'un vitrail au sujet perdu (pág. 47)

Cargada de profundidad analógica, la mirada del personaje no sólo se detiene en las cosas, dotándolas de espesor significativo, sino también en las personas. Así ocurre con los viajeros que coinciden con él durante el viaje. Si bien en un principio éstos constituyen una muestra social y humana que Delmont percibe como colectividad, como grupo frente al cual se siente solo y aislado¹⁰, pronto aparecen los rasgos definitorios que, a modo de indicios, le permiten imaginar la vida y circunstancias de cada uno de ellos. Y no es casual que respecto a casi todos sea capaz de encontrar puntos en común consigo mismo: el más mínimo detalle le permitirá intuir en los demás el reflejo especular

⁹ Se trata, por lo tanto, de un ejemplo perfecto de *mise en abyme* de la novela que nosotros, lectores, tenemos entre las manos.

¹⁰ Es relevante el desasosiego que le genera a L.D. sentirse el centro de las miradas, lo que agudizó el sentimiento de soledad y, al mismo tiempo, de culpabilidad. La conciencia que contempla se siente, a su vez, contemplada y juzgada. Existe una cierta similitud entre el desasosiego que experimenta Delmont y el de Meursault en *L'Étranger*, al saberse éste último el centro de atención de los ancianos del asilo en el que su madre acaba de morir.

de su propia historia. La percepción del otro reenvía a la conciencia de sí y a su propia situación que, por efecto boomerang, termina proyectando sobre los demás sus sueños, deseos, miserias y frustraciones. Así ocurre con el viajero al que Léon Delmont atribuye el papel de representante comercial, o con el supuesto profesor de leyes o con el joven matrimonio: le permiten tomar conciencia de sí, de su propio presente tanto como de su pasado y de su futuro; se convierten de alguna manera en sus *alter ego*. Al mismo tiempo, le integran en el seno de una colectividad de la que es imposible desvincularse, tal y como constata al final de su recorrido: *no puedo salvarme solo...*

Los rostros de los demás constituyen por lo tanto reflejos especulares del yo que los observa y que, además, nunca pierde de vista la imagen que de sí le reenvían tanto el espejo como los cristales de las ventanillas, opacos por la oscuridad exterior del túnel o de la noche. Como buen Narciso, Léon Delmont emprende una búsqueda de sí mismo que pasa por la contemplación crítica de su propia imagen y que termina proyectándose en sus *alter ego* en la ficción. De este modo, el héroe producto de sus visiones y pesadillas refleja perfectamente su propia situación y la deriva general de la novela, puesto que se trata de un *homme en difficulté qui voudrait se sauver, qui fait un trajet et qui s'a-perçoit que le chemin qu'il a pris ne mène pas là où il croyait*, (pág. 198).

Este fenómeno de ecos especulares se da también en el caso de las imágenes artísticas —pictóricas, escultóricas y arquitectónicas— que la memoria visual de Delmont rescata ágilmente del olvido. Así, los cuadros de Piranese que cuelgan en las paredes del triste salón parisino donde transcurre la vida familiar parecen representar, por sus respectivos temas, las dos facetas de su propia vida: prisión y libertad. Así también, los cuadros de Panini expuestos en el Louvre que permiten la recreación y ensoñación de Roma en París parecen tener su contrapeso simbólico en las fotos de París que cuelgan en las paredes del domicilio romano de Cécile. Curiosamente, las tópicas imágenes parisinas de Notre Dame, el Arco del Triunfo y el Obelisco cobran contundente presencia psicológica para Léon Delmont a la hora de vivir plenamente su amor con Cécile; impiden la comunión plena con el espacio romano y, por metonimia, con la amante. Para que la felicidad pueda realizarse cualquier reminiscencia de la capital francesa debe desaparecer del marco romano. Y ello ocurre tan sólo una vez gracias a un efecto puramente lumínico. Se trata del momento mágico en el que la luz romana¹¹ invade la habitación de Cécile transformando los cristales que protegen las fotos de París en espejos reflectores de unos momentos tan gloriosos como efímeros:

¹¹ Tanto Roma como Cécile irradian una luz nueva y poderosa, captada desde el principio por Delmont. De ahí la descripción magnificada de Cécile en la que la luz desempeña un papel determinante: *les rayons peu à peu roses ont commencé à peindre et détacher le visage de Cécile qui s'est mise à remuer (...) splendide dans la lumière nouvelle, (sa tresse noire) lui entourait le front, les joues comme une auréole de l'ombre la plus voluptueuse et la plus riche...* (p. 12).

Vous avez ouvert les persiennes en grand et tous les objets sur la table se sont mis à briller ainsi que ses ongles; vues de la place où vous étiez, les vitres recouvrant les deux photographies parisiennes au-dessus du lit étaient devenues des miroirs (pág..)

La recreación de Roma en el recuerdo viene siempre marcada por el sello artístico que, unido al perfil histórico, le confiere carácter propio: el del llamado *genio del lugar*¹². En *Répertoire II*, Butor alude claramente a la importancia del referente artístico en tanto que configurador de la fisonomía y del talante peculiar de determinados lugares:

Dans cette puissance d'un lieu par rapport à un autre, les oeuvres d'art ont toujours joué un rôle particulièrement important, que ce soit peinture ou roman et par conséquent le romancier, s'il veut véritablement éclairer la structure de notre espace, est obligé de les faire intervenir (pág. 49)

En *La modificación* Roma desempeña ese papel de espacio aglutinante y mágico: no en vano los amantes realizan diversos recorridos en función de las manifestaciones artísticas segregadas a través de la historia de la ciudad, que se convierte en un inmenso *palimpsesto*. Para descifrarlo, Delmont cuenta con la ayuda de Cécile, una guía muy eficiente pero también muy parcial, cuya admiración por el barroco determina la percepción del discípulo y amante. En efecto, éste genera tal pasión por las manifestaciones paganas del barroco romano que llega a ensoñararlo como elemento clave de su propia geografía íntima, la que se perfila y cobra relieve durante el viaje y en la que pronto aparecen también las primeras fisuras. El tiempo que dura el viaje erosiona el aparentemente firme propósito del protagonista del mismo modo que la historia modifica el rostro de imperios y ciudades. Las grietas no sólo son producto del devenir personal sino que revelan una estrecha connivencia con la Historia. La conciencia individual de Léon Delmont se torna *conciencia histórica y social* desde el momento en que asume plenamente su inserción en un espacio-tiempo colectivo. Como dice el propio Michel Butor *toute histoire individuelle est liée à l'ensemble de la réalité et à l'histoire universelle* (Charbonnier, 1967: 13).

Si el devenir de la conciencia parece ir de lo individual y particular a lo universal y colectivo, el germen de esta dinámica se encuentra en la experiencia personal y, muy frecuentemente, en el recuerdo de los acontecimientos vividos. La *memoria* irrumpe en el plano presente del viaje para recuperar otros desplazamientos realizados en otros momentos del pasado. Si bien en un

¹² Determinante en la narrativa de Michel Butor, el concepto de *genio de lugar* hace referencia al poder de irradiación de algunos lugares, capaces de sintetizar mágicamente la historia individual y colectiva. Las ciudades constituyen espacios privilegiados que se ofrecen, tal y como se puede leer en el prefacio del *Génie du lieu I* (Butor, 1958: 6), *comme des objets, des oeuvres collectives portant les empreintes d'une histoire et de l'évolution d'un peuple*.

principio se rescatan vivencias del pasado inmediato (preparativos del viaje y partida), a medida que avanza el texto y que los mecanismos rememoradores efectúan su rodaje¹³, la memoria invade casi por completo la escena mental del protagonista para recrear episodios de un pasado mucho más lejano: los múltiples viajes¹⁴ efectuados junto a Henriette, junto a Cécile o solo, en esa misma línea de tren París-Roma y en una dirección u otra. El viaje presente adquiere profundidad y espesor temporal gracias al impulso de una memoria capaz de recuperar con todo detalle secuencias, sensaciones y sentimientos pasados que, de una manera o de otra, explican la situación actual y determinan la futura actuación. El ejercicio de la memoria permite la emergencia de una nueva mirada sobre lo vivido, menos implicada pero más reflexiva, y sobre todo más crítica¹⁵, que da lugar a esa progresiva toma de conciencia sobre la que se asienta la novela.

A partir del panel narrativo central o segunda parte, a las descripciones de la realidad circundante y a las imágenes rememoradas se suman de manera intermitente, con frecuencia cada vez mayor¹⁶, las imágenes ensoñadas y las visiones de carácter onírico que provocan el cansancio, la somnolencia y el desasosiego interno. El detonante de todas ellas será siempre un personaje o paisaje u objeto *percibidos*; la realidad constituye, por lo tanto, el germen de una deriva imaginaria en la que con frecuencia resuenan entremezclados los ecos del mito y del arte, múltiples y variados, que enunciamos a continuación.

¹³ El *rodaje* de la memoria dura toda la primera parte de la obra, compuesta a su vez por tres capítulos. En ellos domina el presente del viaje y la recuperación de un pasado muy reciente compensado con los proyectos de un futuro muy próximo: el fin de semana que piensa pasar con Cécile en Roma y al que, como sabemos, terminará renunciando. Tan sólo a partir del capítulo IV la memoria recreará momentos y viajes más lejanos en el tiempo: en concreto, ese viaje que Cécile ha realizado a París dejando entrever ese *perpétuel air d'accusation* que Léon Delmont odia tanto en su mujer. En este sentido, es necesario señalar la milimétrica y perfectamente simétrica composición de la obra que, a pesar de su aparente complejidad, se asienta estructuralmente en la arquitectura de la tragedia clásica: tres grandes partes correspondientes a los tres grandes actos de una tragedia, comprendiendo éstos a su vez tres macrocapítulos o escenas, en los que se produce la evolución del héroe perfectamente descomponible en introducción-nudo- y desenlace. Dicha evolución se asienta en un inextricable *lacis de réflexions et de souvenirs* cuya aparición redundante y rítmica hace pensar en la arquitectura de la composición musical. Desde esta perspectiva *La Modificación* aparece como una obra perfectamente construida y orquestada.

¹⁴ En total, la memoria espacializada permite la recuperación de ocho viajes realizados en el pasado. Cf. a este respecto, el estudio de F. Van Rossum-Guyon (1970) en *Critique du roman*, así como nuestra introducción a *La modificación* publicada en la Editorial Cátedra, 1988.

¹⁵ Es la mirada crítica que resulta del desdoblamiento del personaje que, desde el presente, contempla su yo pasado como si fuera otro, como si fuera un extraño sobre el que no resulta difícil emitir juicios de valor.

¹⁶ La proporción de observación, recuerdo e imaginación está perfectamente medida y dosificada a lo largo de la obra, produciéndose una variación significativa: si en la primera parte predominan la observación de la realidad y la recuperación del pasado inmediato; en la segunda domina la rememoración de múltiples momentos vividos tanto con la mujer como con la amante; mientras que en la tercera se introducen numerosas visiones fantasmagóricas, coincidiendo con el estado de semiinconsciencia del personaje, vencido por el cansancio y el sueño.

Por un lado, tenemos las apariciones del Montero Mayor, personaje fantasmagórico que cobra relieve en el bosque de Fontainebleau y cuyas preguntas¹⁷ jalonan la *toma de conciencia existencial del héroe*. No parece fortuito, además, que el bosque, azotado por el viento otoñal que lo va despojando de sus hojas, aparezca bajo el signo que domina el paisaje interior de Delmont: el movimiento y la agitación¹⁸. La correspondencia entre paisaje contemplado, paisaje ensoñado y espacio anímico se revela, por lo tanto, perfecta.

Por otro lado, la fotografía de la Capilla Sixtina, que Léon Delmont había ido contemplando durante el viaje inmediatamente anterior Roma-París tras su visita a Cécile, se convierte en imagen redundante y obsesiva a lo largo de este nuevo viaje París-Roma que vertebra *La modificación*. No es casual que el eje temático del magnífico fresco de Miguel Ángel que tanto obsesiona a Delmont sea el del Juicio Final; tampoco lo es que el fragmento fotografiado represente a un condenado que oculta su rostro: el referente artístico sustenta de manera simbólica la *toma de conciencia moral del héroe*, que se identifica con la figura del pecador asumiendo su culpa.

Finalmente, a lo largo del tercer panel narrativo se engasta de manera intermitente un microrrelato especular¹⁹, enunciado esta vez en tercera persona²⁰, en el que se ilustra el tema de la búsqueda y se integran sabiamente elementos míticos e intertextuales. El héroe de esta ficción en la ficción —segregada por una imaginación en plena efervescencia— no constituye sino un trasunto mítico y heroico del propio Delmont que, desde el principio, ha ensoñado su aventura a partir de imágenes artísticas muy concretas y significativas:

Vous vous etes installé dans le fauteuil du salon, près de cette fenêtre où apparaît si admirablement la frise illuminée du Panthéon, à écouter à la radio quelques extraits de l'Orfeo de Monteverdi (...); Vous considérez les deux grandes eaux fortes de Piranèse sur le mur en face de vous, une des prisons et une des constructions (...); vous avez choisi le premier tome de l'Enéide dans la collection de Guillaume Budé et vous l'avez ouvert au début du sixième chant (83)

Desde los primeros momentos, el contenido de los gustos musicales, pictóricos y literarios del personaje anuncia²¹ lo que será el signo de su propio de-

¹⁷ Se trata, en realidad, de interrogaciones de carácter mayeútico que permiten la progresión en el conocimiento de sí: *Qui êtes-vous? Où allez-vous? Qui aimez-vous? Que voulez-vous? Qu'attendez-vous? Que sentez-vous?...*

¹⁸ La agitación y el movimiento, junto con la escisión y desgarradura constituyen, no hay que perderlo de vista, los grandes ejes en torno a los cuales se organiza la estructura metafórica del texto.

¹⁹ Butor utiliza sabiamente variados procedimientos de *mise en abyme*. Cf, a este respecto, el estudio de Lucien Dällenbach (1972) *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*, Archives des Lettres Modernes.

²⁰ Es de destacar aquí la utilización de la tercera persona como enunciación encubridora del yo en este relato intercalado de carácter épico que Delmont ensueña como contenido de su libro futuro.

²¹ A lo largo de la primera parte, el intertexto artístico adquiere una función proléptica muy evidente, que terminará invadiendo el espacio narrativo y simbólico del texto entero.

venir, reflejado a su vez por ese microrrelato imaginario de función especular cuyo héroe se sitúa bajo el doble signo de Orfeo y Eneas, en la confluencia de un heroísmo mítico y legendario de carácter iniciático.

*La Eneida*²² constituye el basamento intertextual de la novela. Virgilio supo reflejar con exactitud los sueños augústeos de glorificación de la ciudad de Roma y éstos son precisamente los que, a su vez, intenta recuperar Léon Delmont con su peculiar ensoñación de la *lux romana* y su particular descenso a los infiernos. Sin embargo, la revelación que en este caso se produce no es la esperada o, al menos, cambia de signo. Al héroe del microrrelato especular se le niega el ramo de oro con el que habría podido llevar a cabo su propia misión trascendente, a imagen de aquel otro ramo que, por el contrario, sí recibe Eneas de la Sibila de Cumas para cumplir con su destino glorioso. El texto virgiliano sufre una significativa modificación: la Sibila de Cumas no concede el ramo de oro a aquel que se muestra *tan ajeno a sus propios deseos* (p. 215) y que, en su extravío y desesperación, olvida los sueños de gloria para terminar manifestando, pusilánime: *Je ne veux rien, Sybille, je ne veux que sortir de là, rentrer chez moi, reprendre le chemin que j'avais commencé* (p. 215). Aquí se sitúa precisamente el punto de inflexión que marca el devenir tanto del héroe del relato imaginario como del propio Léon Delmont. Para ambos habrá revelación final, sólo que de un orden inesperado. La respuesta a las preguntas que formula el aduanero-cancerbero —*Où êtes-vous, que faites-vous, que voulez-vous?*— abre un nuevo camino catártico y redentor, el de la lectura-escritura, encarnado por el objeto emblemático que es el libro:

Si je suis arrivé jusqu'ici parmi tant de dangers et d'erreurs, c'est que je suis à la recherche de ce livre que j'ai perdu parce que je ne savais même pas qu'il était en ma possession, parce que je n'avais pas même pris soin d'en déchiffrer le titre alors que c'était le seul bagage véritable que j'eusse emporté dans mon aventure. (p. 229)

La salida se le brinda, así pues, en forma de novela primero por leer y luego por escribir y, por lo tanto, en proyección hacia un futuro que trasciende la aventura vivida y que habrá de realizarse precisamente como *escritura de la aventura*. De este modo, el texto adquiere un nuevo valor, un sentido prospectivo que deja claramente al aire los hilvanos metadiscursivos pendientes de un remate definitivo aún por venir, *hors-texte*.

Desde esta perspectiva, *La modificación* puede leerse como el reflejo de la gestación y del *proceso dinámico de elaboración de la obra literaria*, así como de la *toma de conciencia por parte del personaje de su vocación literaria*. Butor se sitúa aquí, por lo tanto, en la estela de Proust o de Gide al intro-

²² En concreto el Libro VI, en el que Eneas realiza su descenso al Averno ayudado por la Sibila de Cumas.

ducir un metadiscurso de la creación literaria que constituye uno de los estratos más interesantes de la *topografía textual* de la obra²³.

Como se desprende de las observaciones anteriores, en *La modificación* los diferentes niveles que configuran el espesor paradigmático del texto vienen a imbricarse en el devenir sintagmático, regido por un doble avance isocrónico: el del tren y el de la conciencia. Si bien el avance del tren sustenta esencialmente la construcción anecdótica o evenemencial, es el dinamismo de la conciencia el que hace posible la *modificación o metamorfosis final* que convierte a Léon Delmont en un *hombre nuevo*.

Los diferentes planos del eje paradigmático se integran así en un espacio psíquico —el del personaje perfectamente definido, aún, como tal— que se va haciendo y, sobre todo, diciendo, de forma peculiar. Pues ciertamente encontramos desde los componentes de la arqueología mítica del yo, definidos por las figuras de Narciso y de Orfeo —a las que habría que sumar, gracias a la ingerencia intertextual, la de Eneas—, hasta el nivel del metadiscurso racional e ideológico que ofrece una nueva visión —dispersa, fragmentada, descentralizada— del Hombre y de la Historia, pasando por el nivel de la estructuración analógica que, a su vez, se asienta sobre tres ejes temáticos fundamentales: el tema de la desgarradura, el de la búsqueda y el de la transformación. Habría que añadir un cuarto eje estructurador, el del juicio o acto de acusación que, además de generar toda una serie de ensoñaciones de carácter artístico u onírico, parece condicionar la perspectiva de narración elegida: la de esa segunda persona que tantas reflexiones críticas ha suscitado.

En efecto, el *vous* que domina *La modificación* constituye un recurso enunciativo privilegiado para reflejar la progresión epistemológica, existencial y espiritual de un yo emisor que, por un efecto de desdoblamiento, habla del mundo y de sí a un interlocutor que no es otro que él mismo, adoptando un discurso próximo al del monólogo interior o al de la narración encubierta *desde el interior del personaje*. Esta perspectiva narrativa resulta súmamente útil para dar cuenta de la toma de conciencia que se produce a lo largo de la obra, según afirma el propio autor en una entrevista concedida a Paul Guth en 1957 y publicada en *Le Figaro littéraire*:

Il fallait absolument que le récit soit fait du point de vue d'un personnage. Comme il s'agissait d'une prise de conscience, il ne fallait pas que le personnage dise je. Il me fallait un monologue intérieur en dessous du niveau du langage du personnage lui-même, dans une forme intermédiaire entre la première personne et la troisième. Ce vous me permet de décrire la situation du personnage et la façon dont le langage naît en lui.

²³ El concepto de topografía textual o espesor paradigmático de un texto es, junto al de dinámica sintagmática, uno de los pilares claves del tematismo estructural, en cuya línea de investigación se enmarca este artículo.

Sin embargo, no deja de ser sorprendente el uso del pronombre de cortesía *vous* en vez del *tu* de segunda persona, por cuanto supone una mayor distancia o menor familiaridad entre locutor e interlocutor. Distancia que resulta ilógica en el caso del monólogo interior, pero que puede dejar de parecerlo si se piensa que la voz que habla puede no corresponder a la del personaje, sino a la de otra instancia emisora que se mantiene oculta gracias a la ambigüedad enunciativa del discurso en segunda persona. Se plantea así el problema de la identidad del destinador o emisor que se dirige abiertamente al *tu* sujeto de la acción, mostrando tanta capacidad de conocimiento, que desborda con mucho el marco de la visión desde el interior del personaje para aproximarse a la figura del narrador omnisciente. Cabe pensar entonces en la existencia de una instancia exterior, de una conciencia ajena al personaje que, con sus preguntas y prescripciones, hace salir de su letargo a un yo no consciente aún de sí mismo ni de su propio lenguaje. Al posibilitar el proceso de aprendizaje del mundo por parte del héroe, esta voz anónima asumiría, así pues, una importante *función didáctica*:

C'est parce qu'il y a quelqu'un à qui l'on raconte sa propre histoire, quelque chose de lui qu'il ne connaît pas, ou du moins pas encore au niveau du langage, qu'il peut y avoir un récit à la seconde personne, qui sera par conséquent un récit «didactique»(Butor, 1964: 66)

Pero lo curioso es que este aprendizaje se plasme simultáneamente desde una doble perspectiva de narración, tanto interior como exterior. Interior, porque la segunda persona resulta de un desdoblamiento del yo que es a la vez emisor y receptor, destinador y destinatario. Exterior, por cuanto la indefinición de la instancia enunciativa del *vous* permite pensar en un narrador anónimo y omnisciente al que, a su vez, cabría atribuir un doble origen, el del autor y el del propio texto. En el primer caso, es el propio yo que escribe el que emprendería el proceso de un personaje y de la sociedad en la que ambos —tanto autor como personaje de ficción— se hallan inmersos: a través de Léon Delmont, mera excusa, el autor podría así permitirse instruir el juicio de la civilización occidental. En el segundo caso, es el texto el que, en un hipotético proceso de autogénesis, segregaría las instrucciones de su peculiar *modo lectura* con vistas a la posterior *re-creación* por parte de un lector necesariamente implicado. Ciertamente es que, arrastrado por el poder performativo del *vous*, el lector se ve abocado a vivir una apasionante lectura-aventura y a asistir, al tiempo, a la proyección de la misma en el lenguaje: a participar de lleno, por lo tanto, en el *acto generador de la ficción*.

Podría decirse para concluir que, lejos de obedecer a un mero artificio estético, la utilización de la segunda persona permite mostrar el devenir de la conciencia de un personaje tanto desde una perspectiva interior (en virtud de un yo que cuenta el mundo y se cuenta, autocontemplándose y autocensurándose) como desde una perspectiva exterior (en virtud de una instancia exterior que

contempla y ordena y juzga); el devenir de una conciencia que, además, trasciende lo puramente personal para erigirse, según se desprende del análisis de los niveles paradigmáticos del texto, en sutil botón de muestra de la carga histórica, mítica, cultural, espiritual y artística que era capaz de llevar *heroicamente* a su espalda un personaje anodino de los años cincuenta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, R. (1964). *Essais critiques*. París, Editions du Seuil.
- BUTOR, M. (1957). *La modification*. París, Editions de Minuit.
- (1958). *Le génie du lieu I*. París, Bernard Grasset.
- (1960). *Répertoire I*. París, Editions de Minuit.
- (1964). *Répertoire II*. París, Editions de Minuit.
- (1968). *Répertoire III*. París, Editions de Minuit.
- CALLE-GRUBER, M. (Prés.) (1991) *La création selon Michel Butor. Réseaux-Frontières-Ecart*. (Colloque de Queen's Univ.) París, Nizet.
- CHARBONNIER, G. (1967) *Entretien avec Michel Butor*. París, Gallimard.
- DALLENBACH, L. (1972) *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*. París, Archives des Lettres modernes.
- DEL PRADO, J. (1999) *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid, Síntesis.
- ROBBE-GRILLET, A. (1963). *Pour un nouveau roman*. París, Minuit.
- SANTSCHI, M. (1993). *Une schizophrénie active. Deuxième voyage avec Michel Butor*. Lausanne, L'Age d'Homme.
- SARRAUTE, N. (1956). *L'Ere du soupçon*. París, Gallimard.
- VAN ROSSUM-GUYÓN, F. (1970). *Critique du roman. Essai sur «La Modification» de Michel Butor*. París, Gallimard.