

DOS TEXTOS DE MICHEL BUTOR

por Ramón Suárez

Para numerosos lectores, el prestigio alcanzado por Michel Butor como novelista parece cimentarse exclusivamente en dos creaciones suyas, *L'Emploi du Temps* (Minuit, 1956) y muy especialmente *La Modification* (Minuit 1957). Exito explicable, en parte, vista la extrema inteligibilidad con que en ambas obras el narrador personaje asume su relato y porque en ellas se afirma una fe mínima en las virtualidades propias de todo ser, a pesar del fracaso de la aventura en la que sus héroes se comprometen.

Sin embargo, a contar de 1962, Michel Butor (n. en 1926) empieza a publicar un conjunto algo desconcertante de textos, completamente distintos en su disposición y tipografía de las obras anteriores. Entre otros, podemos citar *Mobile* (1962), *Réseau aérien* (1962), *Description de San Marco* (1963), *6.810.000 litres d'eau par seconde* (1965), *Ou* (1971), editados todos por Gallimard.

En el presente trabajo nos interesa destacar los rasgos singulares de dos de los textos nombrados, *Réseau aérien* y *6.810.000 litres d'eau par seconde*, para considerar luego el lugar que ocupa este tipo de obras dentro de las manifestaciones propias de la literatura francesa contemporánea.

Presentado como "texto radiofónico", *Réseau aérien* está estructurado como un conjunto de secuencias dialogadas paralelas, y, luego, cada vez más entrecruzadas. Al empezar, dos aviones parten hacia Numea desde Orly, pero tomando direcciones opuestas, uno vía Los Angeles, el otro directo hacia el oriente. En las escalas (Montreal, Los Angeles, Honolulu; Atenas, Teherán, Karachi, Bangkok, Saigón), alguna pareja baja, y, simultáneamente, otros aviones parten hacia Orly, recogiendo a otras parejas en cada escala. Aviones, aeropuertos, muchedumbres y parejas son distinguidos en este *estudio* a través de un sistema de signos de referencia, encargados de facilitar al lector la comprensión de un conjunto destinado a la emisión radiofónica. Por ejemplo, las cinco primeras letras del alfabeto en mayúscula designan las voces masculinas y las cinco siguientes en minúscula las correspondientes voces femeninas. Los caracteres en cursiva indican que los diálogos o monólogos se verifican por la noche, acompañados de un efecto de reverberación. Otros signos indican ruidos de

muchedumbre y señalan el avión en el cual se producen las reacciones de los personajes. El número total de aviones es de diez, los que en la transmisión radial deben identificarse mediante motivos musicales cuyo número total de notas sea equivalente al del avión representado.

El juego de los aviones parece querer hacernos sentir hasta qué punto el mundo se ha ido reduciendo, y el diálogo, subordinado a las características propias del viaje, nos insinúa las alteraciones circunstanciales que tal comprobación produce en el ánimo y comportamiento del individuo.



Bangkok.



f S'enfonce derrière nous avec toutes ses pointes
d'or.

g Avec ses toits de tuiles d'or.

Avec ses monstres émaillés.

Leurs ongles verts.

Leurs ailes d'or.

Leurs yeux de rubis, saphir, foudre.



i Iles grecques.

j Leurs noms?

Sporades, Cyclades, Dodécanèse...

Mais savoir laquelle est laquelle?

Nous sommes déjà en Europe.

Quel effet nous fera Paris?

D Astipaléa, la table des dieux.

i Non, c'est Amorgos, temple d'Apollon.

Ios fleurie d'églises.

Naxos, les palais vénitiens.

Paros, les carrières de marbre.

Antiparos, les stalactites.

1

- A Encore un volet qui se ferme.
j Toutes ces pointes d'or, les pagodes.
 Presque tous nos anciens compagnons de voyage sont descendus.
 Remplacés par des Grecs.
 Des Persans.
 Des Pakistanais.
- B Jusqu'où vont ces deux jeunes gens?
i Peut-être jusqu'à Saïgon.
 Nous les rencontrerons dans une soirée.
 Peut-être jusqu'en Australie.
 Et Bangkok, ça ne te tente pas, Bangkok?
 Fais-moi d'abord voir Athènes, et Téhéran.

2

- A *Ses débordements.*
i *Oui...*
Tu ne dors pas?
Je *Je t'écoute.*
Ses débordements sont célèbres, neuf lettres.
Neuf lettres...
- B *J'ai eu assez de chance, je crois, avec mes fils.*
h *Vous en avez deux ou trois?*

Como es norma en buena parte de las novelas francesas de postguerra, resulta difícil adjudicar a estas parejas la denominación de "personajes". Menos elaboradas aún que las siluetas erráticas que pueblan el mundo de Nathalie Sarraute, su diálogo, única manifestación de su presencia, oscila entre la enunciación de protectores lugares comunes y la periódica insinuación de aislados destellos de la conciencia, sugiriendo inquietudes y riquezas que nunca encontrarán un cauce duradero de expresión. Las parejas viven los temores que todo viaje aéreo provoca, consideran los problemas domésticos que les aguardan, sus expectativas y frustraciones profesionales; hacen recuerdos de regiones exóticas y peligrosas, muestran su anhelo de las mismas, pero siempre subordinados de algún modo a la evocación de medianías y a las exigencias utilitarias. Son siluetas sin historia, que no nos ofrecen el desarrollo trabado de una aventura, sino los ni-

veles protoplásmicos de la misma, sin dirección ni orden. El movimiento de ida y regreso de las parejas, presentado en planos yuxtapuestos, resulta ser la revelación de una misma experiencia, desmontada en fases, pero más duradera al fin que el tiempo específico de los seres que la viven. El profesor ilusionado que viaja a Numea tiene su exacto contrapunto en el europeo desencantado y rencoroso que retorna de oriente a Paris. Es un movimiento circular que nunca acabará, dejando un residuo de sensaciones, visiones y voluntades rotas que aspiran sólo al exilio y a la obscuridad.

Respecto de estos seres, el presunto narrador no es aparentemente sino un oído dotado de completa ubicuidad que registra los propósitos de los viajeros. En su rápido desplazamiento nos entrega la imagen de una humanidad homogénea, con su monotonía de actos y comunicaciones, más allá de accidentales diferencias raciales o culturales. Sin embargo, percibimos la aparición de una existencia ordenadora del mundo en los abundantes pasajes líricos que jalonan la obra y que traducen, con notable elaboración, los sentimientos y hallazgos confusos del yo de las parejas, capaz de poseer, por un momento, un adecuado poder de ontologización. Parecido recurso encontramos en las novelas de la Sarraute, con la diferencia que en *Réseau* se recurre, bajo forma de soliloquio, al lenguaje solemne e incantatorio, trémulo y erótico que caracterizó a toda una generación de poetas. —Paul Claudel y Saint John Perse, Valéry Larbaud y Blaise Cendrars— el que se hace menudo y travieso, hacia el final del libro, con juegos variados de sonoridades. Anáforas, aliteraciones y metáforas expandidas son las figuras dominantes de este lirismo y el versículo, instrumento favorito de los dos primeros poetas nombrados, su cauce natural. Se genera así un contraste notorio entre una explosión verbal que, acorde con sus características generacionales, exalta el mundo, los sentidos, el conocimiento gozoso a través de la aventura, y, por otra parte, el lenguaje seco y elíptico del diálogo en las cabinas.

10

E *Des lieues et des lieues de grèves et de criques, de brisants, de sable et d'écume.*

j *Rumeurs et murmures et rancoeurs et grondement et grincements et pincements et aigreurs.*

Lave-moi, caresse-moi, soigne-moi, rafraichismoi, je brûle.

Tant d'années je suis restée muette auprès de toi sourd, soir après soir, repas après repas, insomnie après insomnie.

Mais cette nuit, comme tu parles, et comme ta voix m'écorche, et comme je voudrais que ta voix me panse, et que tes mains me ferment les oreilles à cette voix!

Qui est ma voix, mais plus ma voix, brûlante et me brûlant autant que toi, qui me hante et te hante, une houle, une vague, une tempête, une invasion, une horde, un basculement du monde...

f Avec lui, avec celui qui...

i Ah, comme il a raison de se méfier de moi!
Raison de se méfier de lui!

Mais ne pourrais-je pas, ne saurais-je pas, n'arriverais-je?

Car il t'a semblé, il te semble si fort et si sûr de lui, car il a voulu se montrer à toi, il voudra se montrer à toi si tranquille et si protecteur...

Sauvage, audacieux, riant de toutes mes terreurs.

g Il m'offrait un verre.

h Toutes ces bouteilles devant des miroirs.

Et je ne savais pas quoi choisir.

La rumeur de la rue, les voix, les chuchotements.

Je ne sais plus ce que j'ai pris, mais dès la première gorgée j'étais toute rouge.

Toutes ces saveurs qu'ils ont à leur aide, toutes ces chaleurs.

f Tous les plaisirs des bars.

j Tous les secrets des restaurants.

Toutes les séductions des boutiques.

La fumée âcre et douce entêtante; irrespirable et irrésistible de leurs tabacs.

Tout l'éventail de leurs liqueurs.

Tous les parfums dont ils nous tentent.

 2

A Dans l'automne, dans le clair automne tropical, voilà que vient de brûler tout un jour.

i Sans nuit.

Nous avons traversé la ligne de partage des jours.

Des cendres de mardi brusquement consumé, voici que phénix renaît mercredi.

Dans le matin changé de jour augmentent Vaina Levu, Viti Levu, les îles Fidji.

Carácter recurrente tienen los motivos del mar y las islas, las flores, la luz y el alba (que encierra en filigrana el tópico del ave Fénix), el juego de intimidad y distanciamiento afectivos que define las relaciones entre los seres, el mundo como espectáculo féerico, y, por fin, los motivos de la luna y la noche. En torno a estos últimos especialmente, la conciencia de los seres, expresada indirectamente por el hablante básico, teje variaciones sobre la posibilidad del diálogo entre el hombre y el cosmos, sensible el hombre a la captación de una ley rítmica que hermana pensamiento y palabra con las pulsaciones de los elementos del mundo, más allá de los cuales puede atisbarse quizá un espíritu rector. Verbos como *couler*, *descendre*, *pénétrer*, *trembler*, se encuentran en buena parte de las imágenes del discurso de los seres, restituyéndonos una naturaleza misteriosa y dinámica. Es también motivo recurrente la búsqueda de una armonía entre la intuición de un mundo edénico, espacio de quimeras, y aquél de la sociedad de consumo. El acto lírico de la nominación, al trasladarse a este último espacio, se convierte en placentero exorcismo.

Los sorprendentes cambios físicos del mundo, la influencia protectora de la noche, producen en plena mitad del viaje una prolongada ebullición anímica en los viajeros. Paulatinamente, las parejas creen encontrar el verdadero camino de sus existencias. Motivo tradicional, aparejado al del viaje, y que hace de Butor un interesado seguidor de Chateaubriand (relación nada gratuita como se verá más adelante). Los propios toponímicos son más que un pretexto para que los viajeros formulen, cual turistas entendidos, todos los lugares comunes con los que se les asocia. Ellos están dotados de una animación casi mítica, cual hitos que guían en una ambiciosa búsqueda.

Hacia el final, la efusión pierde su fuerza, borrándose la intervención indirecta del narrador, y perdiéndose el grado de comunicación logrado entre las conciencias. Al abandonar los aviones, los viajeros serán nuevamente perfiles desvaídos en el mundo de los objetos. Atrás quedará la ilusión de una dimensión de la existencia donde el hombre rozaría lo divino.

En rigor, no preocupa tanto al autor hacer obra original. La prolijidad de su lenguaje, las inequívocas alusiones literarias, la recurrencia de tópicos románticos y simbolistas lo muestran. Ante todo, parece querer rescatar para el lector francés las riquezas de un acervo salvador, en medio del progresivo derrumbe cultural que afecta a su país y al continente europeo, en general. En este sentido, *Réseau* prolonga obsesiones del autor ya cristalizadas en la novela *Degrés* (1960). Contrariamente a escritores como Faulkner, Butor no propone mitos elaborados a su lector, ni siquiera sugiere la posibilidad de nuevas in-

terpretaciones para los ya establecidos. Le basta con desmontarlos. El viaje se convierte en aventura espiritual, pero en su transcurso el ser que busca y el objeto de su búsqueda se modifican de tal manera —por obra de las circunstancias— que ésta nunca termina o, más fácilmente, se abandona.

A *Réseau aérien* sucede la mayor complejidad de 6.810.000 litres d'eau par seconde. En semejante estudio estereofónico la relación entre voces y mundo circundante es mayor, pero en términos estrictos de reproducción mecánica. Un Locutor y un Lector se agregan al conjunto, produciéndose un notable enriquecimiento de la técnica de desarrollo contrapuntístico ya ensayada en el libro anterior. El escenario se traslada ahora a las cataratas del Niágara, uno de los más importantes centros de aglomeración turística en los Estados Unidos.

A continuación presentamos un ejemplo de esta original disposición textual:

Noël au Niagara

deuxième parenthèse de DÉCEMBRE

SPEAKER **Partout d'immenses arbres de Noël couverts de girandoles multicolores.**

se suspendent mille arcs-en-ciel,

LECTEUR

Et je m'en retourne dans la nuit noire.

KENT

et des carcajous au levant descendent dans une ombre effrayante, on dirait une colonne d'eau du déluge,

LIDDY Et je me renferme dans ma propre nuit noire.

celle qui tombe au fond du gouffre,

Messes dans les églises aux vitres illuminées.

de toutes les couleurs,

MILTON Avec elle autrefois, mais c'était dans une autre saison.

descendent en tournoyant en nappe de neige et brillent au clair de lune,

Avec lui autrefois dans cette neige.

NELLY

*entraînés par le courant d'air qui
se précipite au midi,*

Je hais cette nuit.

KENT

s'arrondit en un vaste cylindre,

**Les réveillons dans tous les res-
taurants décorés de gui et de houx.**

puis se déroulent

LIDDY Je hais cette nuit.

*des aigles sur le chaos des ondes,
la masse du fleuve,*

MILTON Je hais tous ces bruits nouveaux qui
la repoussent dans son ombre,
dans son oubli.

*une île creusée en dessous qui
pend avec tous ses arbres,*

Comme il aurait aimé ces nou-
veaux bruits qui m'aident à le
tirer de l'ombre!

NELLY

s'avance

La danse.

entre les deux chutes;

La nuit.

*la cataracte se divise en deux
branches et se courbe en un fer
à cheval,*

MILTON Luttant parmi d'autres fantômes.

à la bouche béante d'un gouffre;

Jaillissant des eaux, m'en-
trainant.

NELLY

*c'est moins une rivière qu'une
mer impétueuse dont les cent
mille torrents se pressent,*

LIDDY Me pressent.

*en sorte qu'au moment même du
Saut,*

MILTON Nageuse, elle qui de sa vie n'avait
nagé, sa tête émergeant des eaux
de l'oubli, sa chevelure se déplo-
yant, immense...

*dans un cours de près de six
lieues,*

Source que j'y boive en cette NELLY
chambre où je suis seule écou-
tant les faux bruits de Noël...

en déclinant par une pente rapide

Les danseurs qui se lassent.

le fleuve arrive toujours

Charriant des blocs de glace,

jusqu'à la cataracte,

franchissant des ponts de glace.

depuis le lac Érié,

Les églises se ferment.

c'est que...

LIDDY

J'y renonce.

*Mais ce qui contribue à la rendre
si violente...*

Les couples se défont.

*Sa hauteur perpendiculaire peut
être d'environ deux cents pieds.*

LIDDY

Je ne pourrai pas dormir cette nuit
ici, il faut que je m'enfue sur les
routes gelées.

*A environ neuf milles de ce dernier
lac se trouve la chute...*

MILTON

Roule, me roule dans son sommeil
et dans sa pluie et dans sa neige et
dans sa grêle et dans sa banquise
qui me brûle...

Et se jette dans l'Ontario...

Et rejaillit grande fumée d'hiver NELLY
qui me roule et me pénètre et
me pétrit dans toute une ronde
d'autres fantômes; ah! si
seulement j'étais seule avec
lui!

Les lumières s'éteignent.

LIDDY

Adieu.

En la primera sección del texto, Locutor y Lector establecen en sus parlamentos el contraste básico de la obra, entre una naturaleza ajena al individuo, susceptible en lo sucesivo de ser reconocida y apreciada sólo literaria, indirectamente, y el mecanicismo de la sociedad de con-

sumo que determina la totalidad de las vivencias de sus miembros. Se establece también una actitud de distanciamiento irónico, a veces enternecido y otras cruel, del Locutor con respecto al mundo, y que, por su gran uniformidad, define el temple de la obra. Se nos invita a presenciar el paso de una comedia humana que ya no depara sorpresas.

El Locutor insistirá en la visión de un mundo de intacta frialdad, donde el paso del tiempo parece sentirse únicamente a través de las reacciones afectivas que ocasionalmente provocan la ausencia o la posesión de un objeto: tarjetas, flores, blusas, verdaderos fetiches que orientan la inquietud ordenadora de conciencias embrutecidas. Todo pasa, nada queda, todo vuelve a empezar, tal es la letanía de la existencia. De ello, el Locutor es también ocasional comentarista, aportándonos incluso datos que la forma presentativa del conjunto no puede expresar y empleando, en un momento, el vocativo característico del narrador de *La Modification*. Es el caso del episodio burlesco del "velo de la novia", en el cual el *vous* integra rápidamente al lector al mundo allí entregado, en el que se recrea el tópico de la incomunicación.

Paralelamente al Locutor, el Lector presenta y luego descoyunta interminablemente los textos famosos de Chateaubriand relativos a las cataratas del Niágara. El Lector quiere salvarlas de la progresiva actitud de indiferencia que los seres mantienen respecto de la tierra engendradora; quiere salvar el Mito. La repetición en forma de canon a la que somete el texto es un intento de recreación del movimiento líquido, infinito ante los propósitos entrecortados e irrisorios que las parejas intercambian a la vera del abismo.

En la relación contrapuntística del enunciado del Lector con los parlamentos de las Voces y el discurso del Locutor, se producen —y se explotan— encuentros de palabras capaces de generar nuevas perspectivas en la cosmovisión del lector-auditor. Paradojas, hipérbolas, series metafóricas surgen de estos choques, emparentados con la contradictoria "escritura automática" del surrealismo, la que se mueve ambiguamente entre el azar completo y la organización deliberada y sutil.

De modo parecido a *Réseau Aérien*, la obra que analizamos está dispuesta como una superposición de series paralelas, cuya lectura o audición son completamente facultativas; articulada a lo largo de doce meses y dividida en secuencias ("paréntesis") que recrean un motivo característico (los recuerdos, las flores, la pieza, el alba, la partida). El conjunto está graduado en siete niveles de intensidad sonora (del *pianissimo* al *fortissimo*). Estos, al ser adjudicados a voces específicas, adquieren una función caracterizadora (*pianissimo*

los recién casados, *mezzo piano* el joven solitario, *forte* el seductor, etc.). Para situar al auditor, cada mes es introducido por un número de notas del motivo del carillón de Westminster equivalente al de su ubicación cronológica en el espacio de la obra (así, en marzo, último mes del ciclo, se oye una nota). Diálogos y discursos son acompañados por un detallado repertorio de ruidos naturales y especialmente mecánicos; elementos habitualmente inscritos en el desarrollo descriptivo de una novela y asumidos por un narrador. Su relación con el motivo de la sociedad de consumo, presente en el Locutor y en las Voces, es obvia. Por provenir en su mayor parte de objetos domésticos aluden a un tipo de determinismo característico del mundo de los novelistas franceses contemporáneos. Aún más, la intensidad del ruido será mayor que la de la voz del Lector, pues a la larga dicha voz termina por subordinarse a aquél y las palabras de mítica resonancia contribuirán sólo a crear un fondo ambiental cada vez más pastoso e impreciso. El valor intrínseco del texto poético disminuye necesariamente en una obra de lectura y audición completamente aleatorias. Por otra parte, la primacía de tanto elemento mecánico parece un intento de retomar y renovar el motivo de la deshumanización, tan propio de la literatura de nuestro siglo.

En lo que se refiere a los pasajes líricos de la obra, una vez más aparece en ellos la metáfora continua de cuño simbolista o surrealista y, junto a ella, el lenguaje propio de los blasones renacentistas. Por ejemplo, el motivo de las flores está expresado preferentemente por un tipo de enunciado donde abundan los términos raros y eufónicos, la alusión metafórica a las plantas y efectos de sinestesia gozosamente gratuitos. Gratuitad que podemos confirmar si comparamos el motivo de las flores, tal como aparece en el texto de Butor con el mismo motivo en la poesía de Mallarmé. En ambos casos se nos entrega un mundo de belleza fría y cruel. Pero en Mallarmé existe la voluntad de construir un Ideal partiendo de la ceniza misma del lenguaje y de la cultura que éste expresa. Lo que era ayer reflexión y proyección mítica hoy parece ser pretexto para llevar a cabo una acuciosa ejercitación lingüística, una ambiciosa variación paródica. Preciosista, el discurso no resuelve nunca la tensión entre la filigrana retórica y las perspectivas de ontologización que de ella parecen a ratos brotar. De este modo, el texto del *estudio* tiende a convertirse en invitación a sumirse en un refinado pasatiempo, donde la realidad se muestra como un anagrama gigante con múltiples, indefinidas posibilidades de solución. El lector-auditor puede escoger una historia o un discurso entre muchos, entendidos estos como conjuntos funcionales y portadores de una mínima significación, sin origen ni término precisos en el tiempo.

Las parejas de viejos matrimonios y recién casados, blancos y negros, antitéticamente relacionados en sus parlamentos, y las siluetas de seres socialmente marginados, ingenuas, seductores, solitarios, prostitutas y chulos, deseosos en el fondo de sentirse "entre" los otros, conforman el marco humano de la obra. Sus diálogos nos entregan cuadros de vida donde se desarrollan anécdotas convencionales, a veces patéticas y que son o serán comunes a todos. De ellas desprendemos motivos de soledad y nostalgia, racismo, complejos de culpa, miseria social, deseo de evasión en el tiempo, excitación y saciedad sexuales, rebelión e impotencia, candor y chatura. El episodio de Julio está, por ejemplo, totalmente organizado en torno al motivo de la existencia concebida como una culpa, donde los "otros" son silenciosos jueces y verdugos. Así se comportan, en efecto, los implacables guías de los sufridos turistas, irónicamente portadores estos últimos, del determinismo innombrable y viscoso que se desprende de un mundo donde toda experiencia ha sido ya concertada, prevista; donde la vida es sentida, a través de las reacciones del grupo, también referidas por el Locutor, como una comedia donde predomina lo grotesco, único elemento unificador de las existencias.

La actitud de estos seres frente al mundo está condicionada, además, en gran medida por las estaciones. En el episodio de septiembre, último mes del verano, la vacilación de sus conductas, entre la búsqueda de una plenitud y el dejarse estar en la chatura cotidiana, llega a su punto culminante. El notable monólogo del solitario que tiene lugar aquí corresponde en textura y temple al estilo del texto de Chateaubriand, pero el ensueño se desvanece en la pregunta que, paralelamente, una muchacha ingenua formula a su seductor: "¿Por qué se ríe usted?". De ahí en adelante, se acenturá un diálogo de sordos, donde un pensamiento responde a otro, a la distancia y en el azar del parloteo. Cada vez más intenso aparecerá el motivo de la existencia como impostura. En el episodio de Navidad, el Locutor despliega los lugares comunes asociados con la fecha, pero el monólogo entremezclado de viudos y mujeres abandonadas coloca el acontecimiento en la desoladora perspectiva de ser, irremediablemente, la antítesis de lo que su significación religiosa supone. El invierno es marco para el desarrollo del motivo del *spleen* y aquel de la autoaniquilación liberadora, indirectamente ilustrado por el Locutor al referirnos, en tono altisonante, las peripecias de aquellos que intentaron desafiar dentro de toneles la fuerza de las aguas. Finalmente, en el episodio de Marzo el ciclo vital recobrará su impulso, siempre idéntico, en medio del resplandor de los objetos. La vida es como una Rueda de Fortuna, y cada día es unidad de débil esperanza, inutilidad, fatiga y vaciedad.

La caída del agua es signo de muerte, pero también de renovación y eternidad. Ya hemos visto que en el tráfico social la eternidad se plantea en términos de circularidad. Los objetos, sólidos puntos de referencia en un espacio informe, construyen la felicidad de los recién casados, y destruye, por su sola presencia, los mitos esbozados por las viejas parejas. La memoria afectiva no abre aquí las perspectivas vitales recreadas, por ejemplo, en las obras de Rousseau, Chateaubriand y Proust.

Tanta silueta de personajes tipificados, tanta repetición y uniformidad en las existencias de las parejas, nos lleva a considerar que estamos ante el retrato descoyuntado del Hombre y de la Mujer en su dimensión mítica. El Locutor establece un espacio circunstancial —el Niágara— dentro del cual vemos evolucionar las existencias atomizadas, casi aberrantes, de aquellos turistas, suerte de parcelas o residuos que permanecen aún de la imagen primordial. Sin embargo, el Lector insiste en el valor del mito, aun degradado o deformado, del cual el ser humano no puede prescindir.

La obra ha sido compuesta de modo de agotar las posibilidades de reproducción que brinda un aparato estereofónico. Por los parlantes centrales aparecen, diversamente matizadas, las voces del Locutor y del Lector, además de la melodía del carillón de Westminster, cuyas notas sirven de indicadores temporales. Por los parlantes laterales surgen las voces de los numerosos personajes —blancos y negros, regulares e irregulares, parejas y seres solitarios— y también el ya mencionado repertorio de ruidos ambientales: frenadas, bocinazos, sirenas de barcos, risas, jadeos, gorjeos, puertas que se abren y cierran, ramas que se rozan, lluvia, mugidos, tomas fotográficas, besos, duchas, hielos agitados en vasos llenos de bebida, truenos, y muchos más. Desde luego, el mecanismo de balance estereofónico permitirá al lector-auditor privilegiar tal o cual costado, parlamento o personaje en detrimento de otros. En algunos casos se pueden suprimir las voces para realzar únicamente los ruidos. En otros, las alteraciones del balance implican un desplazamiento espacial de las voces de derecha a izquierda, por ejemplo. Por último, y significativamente, en las instrucciones de uso, entregadas por un hipotético hablante básico, se nos advierte que “La mobilité de la lecture étant bien plus grande que celle de toute audition, vous pourrez, livre en main, rêver à toutes sortes d’écoutes”. Como si se quisiese insistir, a pesar de todos los aspectos anotados, en el carácter secretamente *literario* del conjunto y en la superioridad de la literatura, como modo representativo, sobre los otros medios de que se vale el hombre para comunicar algo.

Réseau Aérien y *6810000 litres par seconde*, constituyen en el marco de la literatura francesa de hoy dos ejemplos de desarticulación extrema de la estructura novelística modelo. Las funciones del narrador y de los personajes tienden a confundirse dentro de tan abigarrada representación, la que integra elementos propios de las tres formas genéricas fundamentales en un texto ahora programado y marcadamente aleatorio.

Como sucede con numerosas manifestaciones de las artes de nuestro tiempo, el lector puede ingresar al espacio físico de la obra, desplazarse mecánica e idealmente dentro de él. La puesta a punto de un complejo sistema de referencias le permite escoger, determinar el desarrollo del espectáculo. Cualquiera ordenación que él haga del material reunido renovará indefinidamente las sugerencias temáticas y la noción misma de composición, puesto que de la enorme matriz con la que trabajará podrá desprender y realzar los segmentos que sean de su interés, tan meticulosamente trabados en sus partes que siempre serán portadores de significación. El lector descubrirá de este modo que el enorme canon espacio-temporal en que tienden a convertirse estas obras —con sus códigos múltiples que coexisten y forman un espacio en mutación permanente, dispuestos a manera de *collage*, según refinados juegos de repetición y variación— es un serio intento de evidenciar un sentido original de constitución y restitución del mundo, de abarcar una dimensión de nuestro espacio-tiempo, recorriendo y recomponiendo un lugar privilegiado (el Niágara) o la tierra entera (*Réseau Aérien*). En un esfuerzo donde cultura y lenguaje parecen desplegar al máximo sus potencialidades salvadoras, expresivas y representativas, estos textos parecen invitarnos a comprender que elucidar, reconstruir es, en cierto sentido, *resolver*: reconocer el lugar-laberinto, considerar su encanto y sus insuficiencias, no dejarse aplastar por él.

La serie que va de *Mobile* a *Ou* termina por ser entonces un intento de construir un “libro-objeto”, con su relieve y textura específica; un objeto más en la masa de cosas cuya ausencia o presencia determina los movimientos psicológicos del eventual lector-auditor. Objeto portador de una noticia, juguete funcional y vislumbre de salvación. Ya hemos aludido a la ternura casi romántica con que en las obras se asumen aspectos de una cultura que se quisiera ver rescatada, sin dejarse por ello de insistir en las deficiencias del estado actual de cosas. Para un estudioso del método sociológico de análisis literario, las estructuras reveladas por el análisis inmanente de estos textos serían tal vez tentadoramente homologables a las que caracterizan el pano-

rama de las sociedades industriales europeas con su sofocante tecnología, la inversión o destrucción de todo orden de valores y la atomización incontrolable de las relaciones humanas. Apoteosis en ambas dimensiones de la ciencia y el lugar común, la angustia y la nostalgia.

Considerados dentro del conjunto de la creación literaria de Michel Butor, estos textos no suponen necesariamente una ruptura radical con las cuatro novelas que los preceden (*Passage de Milan*, *L'Emploi du Temps*, *La Modification*, *Degrés*). Estudios relativamente recientes, como los de Georges Raillard, muestran hasta que punto los elementos constitutivos de estos textos están presentes o latentes en los mencionados relatos, especialmente en *Degrés* (Gallimard, 1960), intento de reconstitución exhaustiva de una hora de clases dictada en un liceo durante un día de octubre de 1954, y que provoca aparentemente incluso la muerte de uno de los narradores personajes que han asumido la tarea, el profesor Vernier.

La extrema tensión entre artificio y afectividad presente en las obras estudiadas, el poder sugerente de diversos y entremezclados niveles de discurso, el dinamismo formal que aparece como un símil del dinamismo inaprensible de la realidad extra-literaria, emparentan curiosa y retrospectivamente los textos de Butor con la escritura automática del surrealismo, el caligrama, aspectos de la literatura francesa del manierismo y el Trobar de los Grandes Retóricos. Por otra parte, ellos entroncan con la producción de un grupo más reciente de escritores franceses, como Philippe Sollers y Jean Ricardou quienes se han esmerado en desmontar el fenómeno de la creación literaria, tratando que ninguna de sus estructuras y ninguno de los fantasmas o proyecciones del artista que la recorren escapen al control del creador-hermeneuta.

JANVIER, LUDOVIC. Una palabra exigente. Barral Editores, 1971.

MAURIAC, CLAUDE. L'allitération contemporaine. Albin Michel, 1969.

RAILLARD, GEORGES. Butor, Gallimard, 1968.

ROUDAUT, JEAN. Le livre futur. Gallimard, 1964.

VARIOS. Nouveau Roman, hier, aujourd'hui. Collection 10/18, 1972.