

Eneas en la narrativa de Michel Butor (Lourdes Carriedo)

El “Nouveau Roman” y la reescritura de los mitos

Consideraciones preliminares

Como otros escritores del Nouveau Roman¹, Michel Butor recrea en su obra, bajo el envoltorio narrativo propio de la modernidad experimental, unos relatos fabulosos y ejemplares que vienen a expresar, según sus propias palabras, “relaciones eternas y universales en medio del extraño mundo contemporáneo”. Esos relatos fundamentales protagonizados por personajes míticos se convierten así, de manera bastante explícita, en principios dinamizadores de las novelas de su primera etapa narrativa². Tal es el caso de Teseo, el héroe ateniense que, unido a su inseparable decorado laberíntico, irradia el espacio mítico de *L'Emploi du temps* (1956), una novela que ya ha merecido interesantes estudios desde una perspectiva mitocrítica³. Tal es el caso también de Eneas, el héroe troyano ensalzado por Virgilio como fundador de Roma, que sustenta gran parte de la urdimbre mítica de *La Modification*

¹ Con la perspectiva del tiempo, el Nouveau Roman aparece como una *cesura en la historia del relato* según el título de Francine Dugast-Portes (2001), que se produce a lo largo del tercer cuarto del siglo XX. En términos generales, los autores que pueden englobarse bajo esta etiqueta ciertamente reduccionista practican la libertad narrativa, regida por una decidida voluntad de subversión respecto a las estructuras novelescas tradicionales. Pero bajo esta envoltura de modernidad, varios miembros del mal considerado grupo, como Robbe-Grillet y Claude Simon, además de Butor, reescriben y readaptan mitos arcaicos, cuyo valor semiótico varía muchísimo de una obra a otra y de un autor a otro.

² La primera etapa narrativa de Butor se compone de novelas en las que se ha producido una subversión de las formas tradicionales sin llegar a su completa desintegración. *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) y, ya en la frontera, *Degrés* (1960), forman parte de lo que se ha denominado *Romanesques I*.

³ Son de reseñar, entre otros y por orden de publicación, los trabajos de Else Jogeneel (1988), *Michel Butor et le pacte romanesque*, José Corti; André Siganos (1993), *Le Minotaure et son mythe*, P.U.F.; Pierre Brunel (1995), *L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*, P.U.F.

(1957). Es ésta una novela compleja y fragmentaria en la que se entrecruzan y confluyen numerosos relatos fundamentales, que la convierten, como veremos, en un auténtico “palimpsesto de carácter mítico”⁴.

La modificación presenta, en efecto, un evidente intertexto virgiliano, a partir del cual quedó configurado el “mito literario”⁵ de Eneas, pero es bueno recordar que éste, a su vez, fue el resultante de una encrucijada de hipotextos⁶ homéricos que, por su parte, supieron absorber relatos míticos de orígenes remotos, como el de Orfeo y su bajada al Hades en busca de la bella Eurídice. Este encadenamiento o, mejor dicho, esta estratificación de narraciones míticas, resulta relativamente fácil de percibir en la novela de Butor por parte de un lector mínimamente conocedor de los textos clásicos fundacionales de la literatura europea⁷, un lector al que, además, se le lanzan algunos guiños, o pistas interpretativas, desde la propia acción narrativa. No es casual, por ejemplo, que el mecanismo rememorador de Delmont, el personaje principal de la novela, le haga remontarse, durante las primeras horas de su largo viaje en tren, a una tarde ociosa, en la cual, cómodamente instalado en su salón parisino, había escogido releer el libro VI de *La Eneida* y escuchar el *Orfeo* de Monteverdi.

A lo largo de *La modificación*, Butor deja sutilmente entrever al lector el entramado de héroes míticos que cimientan el personaje de su ficción, mientras ésta se reduplica por medio de un relato especular⁸, o “puesta en abismo” que, en el caso concreto de esta novela, reenvía simbólicamente a una etapa de la gesta mítica de Eneas. Estos dos procedimientos literarios de reescritura o

⁴ Utilizamos el título de Gérard Genette en su estudio clave sobre los procesos de intertextualidad: *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

⁵ Seguimos aquí la distinción que hace André Siganos en *Le Minotaure et son mythe* (1993) entre el “mito literario”, que nace a partir de una obra literaria concreta, y el mito “literarizado”, que actualiza en un texto relatos arcaicos preexistentes de origen remoto e ilocalizable. Interesa también, a este respecto, el estudio de Juan Herrero “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias” (2006).

⁶ Según la denominación de Gérard Genette, el “hipotexto” es el texto primero, o subyacente, en un proceso intertextual, mientras que el “hipertexto” corresponde al texto posterior que lo re-crea.

⁷ Es de señalar, a este respecto, el sugerente trabajo de Francisco García Jurado sobre *El arte de leer. Antología latina en los autores del siglo XX* (Madrid, Liceus, 2007), en el que, partiendo de una definición clara y operativa del concepto de “intertextualidad”, repasa sintéticamente el eco de numerosos autores latinos en la literatura europea contemporánea.

⁸ El relato especular, también llamado por L. Dallenbach (1977) mecanismo de “puesta en abismo”, supone la inclusión de un microrrelato en el interior del relato principal, con el que establece una relación simbólica, metadiscursiva o intertextual.

intertextualidad⁹, y de “puesta en abismo” o narración especular, se hallan en la base de la escritura butoriana y se convierten, además, en dos poderosos mecanismos de inserción de substancia mítica. *La modificación* ofrece un ejemplo privilegiado de todo ello, al tiempo que plantea la función de este elemento mítico. Como demuestra Javier del Prado en “Du mythe à l’archéologie mythique” (1995), el poder de significación del mito resulta fluctuante, ya que depende, en el proceso de su reformulación literaria, no sólo de la estructura que lo acoge, sino también del momento en que aquélla se produce.

Si bien el mito pone en escena, según Carlos García Gual (1997: 9), “actuaciones memorables y paradigmáticas de figuras extraordinarias —héroes y dioses— en un tiempo prestigioso y esencial”, como es el caso de la actuación de Eneas en el texto de Virgilio¹⁰, en la novela de Butor el personaje central, a través de su *alter ego* o reflejo especular en el microrrelato insertado, dista mucho de ser extraordinario; no actúa de manera memorable, sino de modo tremendamente pusilánime, y lo hace en un tiempo prosaico en el que la civilización dista mucho de esa ejemplaridad cultural y artística de la antigua Roma¹¹. Es llamativo que, en *La modificación*, ese heroísmo que se desprende de las figuras irradiantes de Eneas (fundador de Roma) y, en menor medida, de Teseo (héroe ático, fundador de Atenas), figuras ambas politizadas y magnanimizadas en la literatura clásica, se revela imposible en este caso, al producirse una desmitificación sistemática de espacios y personajes. Del héroe mítico, Butor nos desplaza, a través del anodino Léon Delmont, al antihéroe de lo cotidiano, valiéndose de guiños intertextuales, juegos especulares, estructuras invertidas y desarrollos metadiscursivos.

Sobre todo ello reflexionaremos en el presente trabajo, teniendo en

⁹ En términos generales, la intertextualidad supone la presencia, más o menos explícita, de un texto en otro (Genette, 1992). Dentro de los cinco campos intertextuales que distingue Marc Eigeldinger (1987:11), Butor desarrolla enormemente los campos literario, artístico y mítico; en menor medida, los campos bíblico y filosófico.

¹⁰ Virgilio matizó y personalizó el heroísmo rudo y sin ambages de los personajes homéricos, dándoles un perfil más humano. Eneas es, en un principio, un guerrero derrotado que huye de una Troya devastada, para convertirse luego en un héroe con misión trascendente, tanto política como religiosa.

¹¹ Como demuestra Michel Leiris (1957), *La modificación* desarrolla un “mito romano”, a través de la magnificación de la historia política y artística de la “ciudad eterna”, metonimizada por Cécile, la amante italiana con la que Delmont sueña recuperar una nueva juventud.

cuenta que el análisis de la arqueología mítica del texto, junto con el de la intertextualidad que lo sustenta y el del metadiscurso que lo vertebra, no responde sino a los diferentes niveles de su espesor paradigmático, o topografía textual, que se resuelven en el desarrollo actancial y lógico-cronológico de su particular estructura narrativa. Ello supone la necesaria ubicación del análisis de la recreación mítica en el marco de una lectura temático-estructural de *La modificación*, que pasamos a esbozar muy sucintamente.

1. *La modificación* desde una perspectiva temático-estructural

Según la formulación de Javier del Prado (1999), el tematismo estructural parte de la base de que en la dinámica sintagmática, que desarrolla una determinada anecdótica, se articulan varios niveles de significación que confieren al texto un espesor topográfico, o estratificación paradigmática. El paradigma comprende así varios niveles significantes que van desde la arqueología mítica o decorado mítico del texto —ligado a las instancias del preconscious—, a la disposición cultural del intertexto y conceptual del metadiscurso, pasando por las marcas enunciativas del yo que escribe o que habla, la ensoñación material del mundo que revela su expresión analógica, la descripción y creación del espacio de ficción que rigen las relaciones con el cosmos. El engarce de dicha articulación entre el eje vertical del paradigma y el desarrollo horizontal del sintagma, viene a resolverse por medio del campo temático, que ejerce de motor de la estructuración anecdótica y actancial del texto.

En *La modificación*, el campo temático rector que permitirá el engarce de los niveles sintagmático y paradigmático del texto será, como anuncia el título, el de “la modificación” o rectificación, en función de la cual un personaje termina dando marcha atrás a sus proyectos iniciales, tras haber tomado conciencia de su situación y de sus limitaciones. Esta toma de conciencia, que implica también una revelación, sucede a una doble crisis, existencial y sentimental, sutilmente reflejada por el trenzado narrativo, reflexivo y descriptivo de la novela.

La modificación se construye sobre una anecdótica aparentemente

tradicional y manida; se trata de un viaje en tren París-Roma, que realiza un personaje, cuya identidad conocemos muy entrado el relato, Léon Delmont. Salvo en contadísimas ocasiones, Delmont permanece en el compartimento durante las 21 horas que dura el viaje, por lo que tenemos unas unidades aparentes de lugar, tiempo y acción, que se ven trascendidas por múltiples espacios e imágenes que manan de sus sensaciones, recuerdos y fantasías. Múltiples tiempos se superponen y alternan en el hilo central del relato. Delmont, quieto en su asiento, se entrega a una actividad mental desbordante, dada su gran capacidad de observación, rememoración y ensoñación, que le llevan a transitar por los caminos permanentemente bifurcados, y a veces también cortocircuitados, de su complejo espacio interior¹². Ello condiciona su decisión final de no llevar a cabo el proyecto originario con el que subió al tren —abandonar a su mujer y la monótona vida familiar en París, para instalarse con su amante romana en París¹³—, para invertir dicho plan casi por completo —seguir cohabitando con su mujer en París, y continuar encontrándose con su amante en Roma. A lo largo de la narración, el lector asiste al proceso de una conciencia en situación, pudiendo tomarse el término “proceso” en su doble sentido, cronológico y jurídico. Como se demostró en el artículo “Héroe pasivo y conciencia activa en *La modificación*” (Carriedo, 2000), el devenir del texto, que se construye de manera fragmentaria, corresponde a las diferentes etapas de instrucción, o autoinstrucción, de un juicio o acusación: el que lleva a cabo su propia conciencia.

La dinámica actancial obedece, de este modo, a la transformación progresiva de la decisión de Delmont, a partir de una crisis que le hace experimentar un verdadero infierno personal, en estrecha correspondencia metonímica con el ambiente sofocante y recalentado del compartimento. El lector vive con el personaje, arrastrado por el poder performativo de la segunda persona, un proceso de metamorfosis que conlleva un auténtico y revelador

¹² Un espacio interior ciertamente laberíntico que el héroe recorre extraviado, cual Teseo en el laberinto del Minotauro. En este caso, será la voz narrativa, de origen enunciativo incierto, pero tremendamente próxima a la voz de la conciencia, la que se convertirá en un peculiar hilo de Ariadna que le conducirá a la luz final.

¹³ Es precisamente esta voluntad de continuar viviendo en París lo que se revelará como un gran error, desde el momento en que Cécile, metonimia de la luz romana, no resulta trasplantable al escenario parisino. El radical cambio de vida requeriría, así pues, una imprescindible ruptura espacial.

descensus ad inferos. El viaje de Delmont responde, así pues, al esquema iniciático de la transmutación del destino¹⁴.

El nivel de la estructuración metafórica responde igualmente a un juego metamórfico por el que determinados objetos y personajes del entorno de Delmont son en un principio percibidos en su realidad fenomenológica (el entramado romboidal del suelo del vagón por el que sale la calefacción, por ejemplo) para ir adquiriendo, a través de una percepción deformada por el cansancio y el sueño, nuevos valores y resonancias a partir de significativas derivas imaginarias. Así, el suelo metálico del vagón conduce poco a poco a la recreación fantasmagórica de ese infierno en el que el largo viaje se acaba convirtiendo, en perfecta consonancia analógica con el decorado mítico que lo sustenta, y que, además, se reduplica gracias al relato especular que se engasta en el hilo narrativo principal. En efecto, a partir del comienzo de la tercera y última parte de la novela, una serie de siete microsegmentos se insertan entre la narración del viaje presente y la irrupción del pasado recobrado por la memoria hiperactiva de Delmont, para construir, a pesar de la intermitencia narrativa, un relato autónomo, con introducción, desarrollo y desenlace propios. Dichos fragmentos se engastan en el hilo principal por medio de bisagras que mantienen, tanto con el segmento anterior del microrrelato, como con la narración central, una ilación temática y recurrente. Se instaura así ese sistema de ecos y repeticiones, esa “prosodia generalizada” tan característica de la escritura butoriana.

Existe una evidente correspondencia simbólica entre la aventura interior de Delmont y la de ese personaje anónimo que se convierte en un *alter ego* que absorbe, como veremos, una larga tradición mítica. Además, no parece casual que, simultáneamente al punto álgido de su crisis personal, Delmont comience a ensoñar la aventura fantasmagórica de un hombre perdido que avanza penosamente por un paisaje espectral. Esta aventura por el mundo de las sombras no es sino un relato especular experimentado por un doble en la ficción onírica, que se introduce abruptamente en el texto por medio de un pronombre en tercera persona.

Antes de ver cómo se establecen las correspondencias entre la narración

¹⁴ Este aspecto se desarrolla en la introducción a la versión castellana de *La modificación* que realizamos para la editorial Cátedra, en 1989.

principal y el microrrelato especular, y la relación de recreación y/o subversión que éste mantiene con el relato mítico virgiliano, parece oportuno recordar brevemente cuál ha sido el destino literario de Eneas, mito “literarizado” por Homero, y definitivamente elevado por Virgilio al rango de “mito literario”.

2. El destino literario de Eneas, héroe mítico

La primera vez que Eneas aparece como personaje de una obra literaria es en la *Ilíada* de Homero (s. IX a.C.), donde se recogen antiguas leyendas y queda configurado el escenario mítico primigenio. En la epopeya homérica, Eneas aparece como un valiente guerrero, fruto de la unión de la diosa Afrodita con el troyano Anquises, que logra escapar de Troya para exiliarse en el Lacio tras muchas peripecias, y fundar lo que luego sería la ciudad de Roma.

Varios siglos más tarde, Virgilio (s. I a.C.) aprovecha esta figura literaria para imprimirle en su *Eneida* el sello de héroe político que cumple una misión trascendente dictada por la divinidad. El Eneas virgiliano será, en efecto, *político y piadoso* al tiempo, una figura de grandeza acorde con las expectativas del emperador Augusto, mecenas de la obra y deseoso de engrandecer su propio linaje por medio de un antepasado heroico. Eneas ofrecía un perfil mucho más adecuado para la glorificación de la dinastía Julia que el que proporcionaba Rómulo, cuyo fratricidio podía recordar el reciente asesinato político de Marco Antonio a manos de Octavio, futuro emperador Augusto. Desdeñando la leyenda de Rómulo y Remo¹⁵, Virgilio contribuye, así pues, a consolidar a Eneas como insigne fundador de Roma.

En la *Eneida*, Virgilio adapta la materia homérica y la reescribe a modo de díptico en el que se absorben las dos obras del poeta épico griego. La *Odisea* le ofrece materia más que atractiva para los seis primeros cantos de su *Eneida*, mientras que la *Ilíada* se convierte en el substrato literario de los seis últimos. A lo largo de los primeros cantos, la *Eneida* relata la devastación de Troya por los aqueos y la huida precipitada de Eneas con su padre Anquises y su hijo

¹⁵ Rómulo consta en los textos de Tito Livio y de Plutarco como el fundador de Roma. Pero esta gesta, que cumple con los auspicios divinos, se realiza sobre la base del asesinato que él mismo comete contra la figura de su propio hermano. Esta fundación de la ciudad basada en un fratricidio condicionaría su difícil destino, que contempló muchas guerras civiles.

Ascanio, a los que perderá por el camino. Las peripecias de esta huida retoman muchos elementos de la *Odisea*, incluyendo el descenso al mundo de ultratumba, que en aquélla había efectuado Ulises. La recreación de la catábasis órfica constituye un mitema —o unidad narrativa mínima de significado mítico— central de ambos relatos. Sin embargo, como señala Carlos García Gual (1997), el tratamiento del mismo núcleo narrativo resulta significativamente diferente en ambos textos. Ulises en la obra homérica y Eneas en la obra virgiliana visitan el Hades con diferente intención. Mientras Ulises aspira a que el adivino Tiresias le indique cómo conseguir un “dulce regreso” a Ítaca, y éste le profetiza un camino de retorno largo y difícil, lleno de obstáculos, Eneas ansía reencontrarse con su padre Anquises, quien a su vez le anuncia un destino glorioso, íntimamente ligado al del pueblo romano. No deja de ser curioso que Anquises le cuente a Eneas la futura y gloriosa historia de Roma desde el reino de los Muertos, en un relato prospectivo plagado de elementos oníricos¹⁶.

Por otra parte, mientras que en el canto XI de la *Odisea*, Ulises accede, casi sin preámbulos descriptivos, a la fosa del Erebo donde se congregan las almas de los difuntos, en la *Eneida* el tiempo de narración que se dedica a la entrada de Eneas en el Averno es mayor y mucho más detallada la descripción de los lugares fantasmagóricos que el héroe atraviesa antes de poder acceder al mundo de ultratumba gracias a la mágica rama dorada¹⁷ que, a modo de salvoconducto, le proporciona la Sibila de Cumas.

En su texto, Butor recupera elementos de ambos relatos míticos, para marcar la enorme distancia existente entre los héroes de aquéllos —Ulises y Eneas, respectivamente— y el personaje pusilánime del microrrelato intercalado que constituye el doble mítico de Delmont. En su personal catábasis, éste no se hace merecedor de ramo alguno; tampoco se le augurará la posibilidad de un regreso o de un destino glorioso por el cumplimiento de una misión heroica. En este caso, la revelación habrá de ser necesariamente de

¹⁶ Es propio de los relatos iniciáticos que la revelación se efectúe tras una “muerte simbólica”, que con frecuencia se logra a través del sueño. Cf. Simone Vierne (1987). De hecho, el final del Libro VI de la *Eneida* se refiere explícitamente al “país del Sueño”.

¹⁷ Virgilio recoge la leyenda folclórica de la rama de oro, o rama dorada —*ramus aureus*—, que crece en un árbol ubicado en el centro de un frondoso bosque para ser ofrecida a Proserpina, reina del Hades. Sólo el elegido por los dioses podría hacerse con la rama y adquirir, gracias a ella, poderes sobre los seres infernales.

otro signo.

3. Relato especular e intertexto mítico. Eneas y Delmont: sus respectivos *descensi ad inferos*

El microrrelato que se inserta fragmentariamente en el hilo narrativo central del viaje, al comienzo de la tercera parte de *La modificación* (capítulo 7), constituye el eje sobre el que pivota y gira la decisión de Léon Delmont. A medida que se alarga el tiempo del extenuante viaje, a medida que el viajero da vueltas a los recuerdos e impresiones de sus últimos años, y que reflexiona sobre sus planes inmediatos, la firmeza de sus intenciones primeras se desmorona para dar paso a la convicción de la imposibilidad de escapar de una situación viciada. La rumia interior de la que Delmont es incapaz de liberarse, amenaza con minar, a nivel psicológico, sus posibilidades de cambio vital y, a nivel simbólico, sus opciones de acceder definitivamente a una amante, Cécile, a la que ensueña como gloriosa y prometedora “puerta de Roma”.

La inserción del microrrelato coincide con el momento en que el personaje comienza a dar marcha atrás en sus planes, y a concebir la idea de regresar a un hogar “inhóspito”. Ello le llevará, por una parte, a considerar lo erróneo de su proyecto inicial, por otra, a reconocer su propia incapacidad para dar un giro definitivo a una existencia tediosa e insatisfactoria. Delmont comienza entonces a proyectar, en unas divagaciones cada vez más delirantes, su propia desorientación existencial en el nivel imaginario de la escritura¹⁸, para conferirle después espesor significativo a través de ese mito, que el relato intercalado recrea de manera especular bajo la enunciación encubridora de la tercera persona.

Los siete microsegmentos de los que se compone dicho relato intercalado responden a las diferentes etapas de un trayecto iniciático, en las que confluyen diferentes figuras míticas.

¹⁸ Delmont traslada al plano imaginario de un libro que no habrá de leer, sino escribir, su propia situación de extravío: “en ese libro [...] tiene que haber un hombre en dificultades que quisiera salvarse, un hombre que mientras recorre un trayecto se da cuenta de que el camino que ha tomado no conduce a donde pensaba, como si se hubiera perdido en un desierto, o en la selva, o en un bosque que se cierra tras él sin que pueda llegar ni siquiera a encontrar el camino que le ha llevado hasta allí, pues las ramas y lianas ocultan los rastros de su paso, la hierba ha vuelto a crecer y el viento ha borrado sus huellas sobre la arena” (Butor, 1988: 240).

Microsegmento 1 (Butor, 1989: 247-248). Descenso a la sima infernal

Un personaje anónimo se arrastra por un paisaje crepuscular hasta llegar a una sima, en cuyo fondo mana con estruendo un torrente amenazador. La caída por la sima cobra tintes fantasmagóricos. Los elementos del paisaje reenvían a un doble plano. Por un lado, al plano del viaje físico de Delmont, dominado por el ruido del traqueteo del tren y la caída de la tarde¹⁹. Por otro, al plano de lo que se anuncia como doble intertexto mítico: el descenso de Ulises a la fosa del Erebo; el paisaje que atravesará Eneas en su bajada hacia el Averno, cuya descripción por parte de la Sibila de Cumas resume los componentes del paisaje que atraviesa el *alter ego* de Delmont y, al tiempo, trasunto de Eneas:

Todo el trecho intermedio son boscajes,
Y resbala el Cocito retorciendo
En abrazo de muerte su onda negra (Virgilio, 2006: 326).

Microsegmento 2 (Butor: 252-253). Llegada ante la cueva de la Sibila

El personaje anónimo continúa su avance por un paisaje hostil, ya bañado por la luz de la luna —en consonancia con el anochecer del plano real del viaje—, y vadea un río de aguas turbulentas hasta que llega, trepando por unas rocas, “a la entrada de una cueva de donde sale con un silbido una fuerte corriente de aire” (253). Ha llegado ante la gruta de la Sibila de Cumas, cuya presencia se impondrá en el microsegmento siguiente. Es curioso cómo, en esta aproximación a la gruta, ubicada en el flanco de una peña, el personaje oye un fuerte silbido. La fonética misma de la palabra prepara ya, con su sibilancia, la aparición de la Sibila. Así, leemos en el texto virgiliano:

El flanco enorme de peñón euboico
Se abre en un antro inmenso, al que dan paso
Cien largas galerías con cien puertas:
A través de ellas sale, en son de oráculo,
La voz de la Sibila hecha cien voces (Virgilio: 321).

Paralizado en el umbral de la gruta, el personaje huele a humo, y este olor a

¹⁹ La luz del atardecer permite establecer la correspondencia entre el plano real del viaje y el plano del relato onírico; constituye la bisagra temática entre los dos hilos narrativos. Así, el final del primer microsegmento alude a ese atardecer “cuando la cinta del cielo se vuelve violeta”, mientras que el segmento siguiente, relativo al viaje real de Delmont, comienza con una alusión a esa luz que poco a poco se disuelve en sombras: “Esa gran mancha de sol que se había ido extendiendo lentamente frente a usted [...] y que luego fue desapareciendo del compartimiento”.

quemado constituirá la bisagra entre el segundo y el tercer microsegmento.

Microsegmento 3 (Butor: 255-257). Encuentro con la Sibila

El personaje errante se encuentra con una anciana²⁰ que, sosteniendo un gran libro, le recibe con un susurro de palabras, en un principio ininteligibles. El eco de las mismas se confunde con el eco del ruido que produce el silbato del tren cuando pasa por el túnel, de ahí la aclaración del paréntesis, que supone un nuevo cambio de planos narrativos: “(pero ese susurro considerablemente ampliado se convierte en un ruido parecido al que hace el tren en el túnel, de modo que resulta muy difícil entender lo que está diciendo)” (255).

Los tres planos —el del viaje que realiza Delmont, el del relato fantasmagórico que ensueña en su estado de semiinconsciencia, el del relato mítico reescrito— se entrecruzan de manera sutil, formando un complejo entramado. En este microsegmento, los ecos virgilianos del heroísmo de Eneas se multiplican. Pero, en un momento dado, la dinámica magnificadora cambia de signo y aparecen subvertidos ciertos ecos, esta vez homéricos. Veamos cuáles son los elementos que se recuperan de cada hipotexto, y cuáles son sus respectivas funciones.

Tanto en el hipotexto virgiliano como en el hipertexto butoriano, la anciana figura recibe a los personajes haciendo alusión a la dificultad del largo camino por ellos recorrido. En el texto virgiliano, a la rememoración de los peligros sorteados (“Oh tú que tantos riesgos en los mares has logrado evadir”, Virgilio: 315) sucede la predicción de otros múltiples peligros; de ahí el paréntesis especificativo que sigue a la frase anterior —“(y otros peores en tierra habrás de ver)”. En el texto de Butor, la Sibila resalta las penurias del camino, al tiempo que le inquiere acerca de los motivos que le han llevado a emprender semejante aventura. Al no obtener respuesta inmediata, le espeta esa pregunta-clave que reenvía directamente al texto de Virgilio. Reseñamos, por

²⁰ Según cuenta la leyenda, la Sibila de Cumas tenía el don de emitir profecías que le eran inspiradas por el dios Apolo. Éste le ofrece concederle un deseo, y la Sibila le pide vivir largo tiempo, pero se olvida de solicitar la eterna juventud, por lo que, con el paso de los años, se convierte en una anciana tremendamente consumida. Por ello se la representa siempre como tal, sosteniendo habitualmente uno de sus libros proféticos o sibilinos. Butor superpone esas imágenes con la de la anciana que Delmont percibe durante su viaje, que es precisamente la que constituirá el fundamento real de su ensoñación: “El empleado se cruza con una mujer de luto, una italiana encorvada y flaca como una Sibila de Cumas, como la anciana señora da Ponte”.

su interés, el párrafo entero:

Estos bosques, esta selva estas piedras son agotadores, pero ahora tienes derecho a descansar un poco para escucharme, para hacerme esas preguntas que debes haber preparado larga y minuciosamente, porque nadie emprende un viaje como éste tan peligroso, si no tiene unas razones muy precisas, muy meditadas y de mucho peso [...] ¿Por qué no me hablas? ¿Te imaginas que no sé que tú también vas en busca de tu padre para que te muestre el porvenir de tu raza? (255-256)

Esta pregunta es, en efecto, la que proporciona la clave de la intertextualidad virgiliana, y reenvía directamente al héroe troyano quien, como se sabe, desciende al Mundo de los Muertos con la intención de reencontrarse con su padre. De él obtendrá la visión profética de un destino personal que alcanza valor nacional.

Ante las indagadoras palabras de la Sibila de Cumas, Eneas pronuncia un discurso digno de su valor, al tiempo que le pide, con las palabras adecuadas y oportunas, que le permita acceder a la presencia en sombras de su padre:

Cuando cesó la furia y se aquietaron
Sus labios, dijo Eneas: "No suscitas,
oh virgen, ante mí visión alguna
de males no esperados; todos ellos
no sólo los preví, sino que el alma
les tengo ya ofrecida. Sólo aspiro
a una gracia: ésta dicen que es la puerta
hacia el rey infernal y el negro lago
en que vuelca su flujo el Aqueronte:
Oh, logre yo pasar a la presencia
De mi padre querido, y el camino
sé tú quien me lo muestres y me lo abras!... (Virgilio: 325).

El discurso valeroso de Eneas continúa con el recuerdo de sus propias hazañas, que comprenden la huida de Troya devastada por los aqueos con su anciano padre a hombros, así como las hazañas de otros héroes míticos que fueron capaces de bajar al Averno y de salir de él: Orfeo, Pólux, Teseo y Alcides. Eneas se sirve de estos nombres para incrementar su capacidad de persuasión ante la Sibila, decidido como está a buscar a su padre por el reino de ultratumba. La Sibila, tras advertirle de la dificultad de regresar al mundo de los vivos, le indica la manera de acceder al Averno. Para ello ha de hacerse con la *rama dorada*, de hojas y tallo de oro, que crece de un árbol situado en medio del denso bosque. Guiado por dos palomas, Eneas conseguirá la rama y, una vez habiendo sepultado a Miseno, su compañero de armas

recientemente muerto, podrá acceder al reino de las sombras, que recorrerá guiado y amparado por la Sibila.

Si nos centramos en el microrrelato intercalado de *La Modificación*, la valentía del personaje virgiliano se torna en retraimiento y pusilanimidad, al tiempo que recupera la temática del regreso al hogar, aquélla precisamente que domina la dinámica actancial del Ulises homérico:

[...] no quiero nada, Sibila, tan sólo salir de aquí y regresar a casa, volver al camino que había emprendido; y puesto que hablas mi lengua, apiádate de mi sumisión, de mi incapacidad de honrarte, de pronunciar las palabras que convendrían y que originarían tu respuesta (Butor: 256).

El héroe-antihéroe del relato butoriano invierte los términos del valor mostrado por sus antecesores míticos, Eneas y Ulises. Intimidado, pronto renuncia a sus proyectos iniciales, pretendiendo “volver a casa”, sin más, y se muestra, además, incapaz de construir un discurso convincente para que la Sibila le provea de los salvoconductos necesarios para acceder al inframundo²¹. Esta le niega la rama dorada que en el relato virgiliano sí se le había entregado a Eneas y que le habían servido de salvoconducto para atravesar la laguna Estigia en la barca de Caronte. En el microrrelato de Butor, la Sibila acusa al trasunto mítico de Delmont de “permanecer ajeno a sus propios deseos”, lo que supone un nuevo entrecruzamiento entre dos hilos narrativos, el del plano real de la situación de Delmont y el del plano imaginario y especular del relato que su conciencia gesta en duermevela. Llegados a este punto, cabe deducir que el personaje mítico de la Sibila funciona a nivel simbólico como la representación de la propia conciencia desdoblada del personaje. Esta conciencia se erige en juez y acusador, al tiempo que en reflejo especular de la terrible situación de desorientación y extravío de aquel. Ello explica también la alusión, en el transcurso del mismo diálogo, a la “Guía azul de los descarriados”, cuya referencia muestra un doble alcance. Por un lado, aparece como reflejo imaginario de la “Carte bleue”, plano de carreteras muy conocido en la Francia de los años cincuenta y guía de conductores. Por otro, como alusión indirecta a

²¹ En *La Eneida*, la Sibila de Cumas acompaña a Eneas durante todo su recorrido por el Averno, intercediendo por él ante Caronte, y librándole del Can Cerbero. En el microrrelato de *La modificación*, la Sibila se limita a negarle la rama dorada, poniendo en duda la capacidad del personaje de salir por sí solo del reino de ultratumba. Sólo le da dos galletas horneadas, en recuerdo quizás de las laminillas que se utilizaban en los misterios órficos.

la *Guía de perplejos*, también conocida como *Guía de los descarriados*, obra del filósofo Maimónides (1135-1204). En este sentido, el relato de Butor se convierte en una verdadera encrucijada de referencias intertextuales, en ese “caballo de Troya” que, para él, constituye toda novela.

El tercer microsegmento se cierra con la alusión al fuego a punto de extinguirse de la hoguera de la Sibila. El héroe del microrrelato mítico reemprende su camino errante, recuperándose el escenario fantasmagórico del primer microsegmento: piedras que, según se pisan, se van convirtiendo en polvo, que se desprenden de las paredes para caer rodando al fondo de simas abisales.

Microsegmento 4 (Butor: 260-261). Caronte y Cerbero

El comienzo del cuarto microsegmento retoma en eco la frase final del anterior, con el mero cambio de tiempo verbal presente-pasado, lo que pone de relieve el transcurso del tiempo y el cambio de perspectiva narrativa. El “se vuelve a poner en marcha” pasa a ser en el microsegmento siguiente “se volvió a poner en marcha”, revitalizándose así el sistema de ecos que entreteje la narración butoriana, a base de anáforas y repeticiones.

El intertexto virgiliano recobra fuerza a través de la figura de Caronte, el barquero infernal que, en *La Eneida*, acepta pasar a Eneas a la otra orilla de ese río “que dos veces nadie cruza”, allí donde aguarda Cerbero, el temible perro guardián de tres cabezas, encargado de dejar pasar sólo a los espíritus de los muertos, y a no dejar salir a nadie. A éste, la Sibila le adormece lanzándole un bollo “narcótico de miel, granos y drogas” (Virgilio: 332) para que Eneas pueda proseguir el viaje de ultratumba y reencontrarse con aquéllos que en su día fueron.

El microrrelato butoriano recupera la figura de Caronte que aparece recurrentemente representada en los bajorrelieves atenienses. Esta figura de gran potencial iconográfico se describe aquí con mucha minucia, proporcionando el retrato terrorífico de un personaje cuyo germen literario mítico resulta de una claridad meridiana. Al igual que el Caronte de *La Eneida*, el de Butor es un anciano escuálido de larga barba gris y ojos abrasadores, que empuña firmemente un largo varal en actitud amenazadora. La descripción en ambos textos resulta sorprendentemente próxima, mientras las palabras que pronuncia el barquero del microrrelato no dejan lugar a dudas:

¿A qué esperas? ¿Me oyes? ¿Quién eres? He venido para llevarte a la otra orilla. Ya veo que estás muerto; no tengas miedo de zozobrar, la barca no se hundirá con tu peso (Butor: 260).

Si bien las fuentes míticas del microrrelato resultan claras, la fuente real de la deriva onírica de Delmont se detecta un poco más adelante. Dos son las pistas que permiten identificar al anciano —y así también ocurrirá con el Jano bifronte del microsegmento siguiente— como proyección imaginaria de los controladores que irrumpen en el compartimento. El entrecruzamiento de planos —real, imaginario y mítico— se perfila aquí por medio de la figura de analogía. La estruendosa voz del barquero resuena “como amplificada por uno de esos altavoces que se utilizan en las estaciones, aullándole al oído”, mientras pronuncia las palabras de resonancia mítica: “Tú querías ir a Roma, lo sé muy bien, te conozco; ya no puedes dar marcha atrás, te voy a llevar” (Butor: 261).

El final del microsegmento hace confluír los dos planos de la enunciación (el del protagonista del microrrelato ensoñado, y el de Delmont, el viajero protagonista de *La modificación*) en el juego coordinado de los pronombres sujeto: “Luego (él) pasó por la Puerta Mayor y usted entró en Roma”. Ambas identidades no constituyen sino el producto de un yo desdoblado en busca de su verdad.

Microsegmento 5 (Butor: 260-261). Progresión hasta la Puerta Mayor de Roma. Jano bifronte

En el quinto microsegmento, que recupera el enigmático tema de las dos galletas entregadas por la Sibila, el anónimo protagonista continúa su peregrinaje. Tras haber encallado en las infectas orillas de la Estigia, pierde el conocimiento. Una pérdida de conciencia que puede equipararse a la “muerte simbólica” que requiere todo proceso de iniciación.

Tras recuperar la conciencia, el infrahéroe llega a la Puerta Mayor de Roma, donde se encuentra con una figura de doble rostro, en recreación imaginaria del dios Jano bifronte. Este le vaticina con sorna que nunca podrá regresar a donde pretende²², pero al mismo tiempo le indica el camino de

²² El “no podrás volver jamás” que le espeta uno de los rostros recuerda el recibimiento que se le reserva a Dante ante las puertas del Infierno. *La Divina Comedia* es otro de los hipotextos explícitos del texto de Butor, sobre todo el primer libro dedicado al Infierno, que Dante recorre guiado por su maestro Virgilio.

entrada a Roma. A Jano, dios romano de las puertas, símbolo de transición y cambio, se le representa con doble rostro, el uno mirando hacia atrás y el otro hacia adelante, por lo que puede sugerir la condición del tiempo presente, atrapado entre el pasado y el futuro. No es necesario decir que, en esos precisos momentos, Delmont atraviesa la frontera entre Francia e Italia, llegando, al tiempo, al momento crítico de su decisión. Recorrido geográfico, recorrido psicológico y ensoñación de carácter mítico alcanzan, así, una perfecta consonancia.

Microsegmento 6 (Butor: 270-271). La loba Capitolina

El sexto microsegmento retoma el tema de la “respiración del muro” que había cerrado el anterior. La figura metafórica que reenvía a esas paredes del tren, vibrantes por el traqueteo, introduce el plano real del viaje. En la deriva que éste produce en el personaje, cuya extenuación inclina al sueño y la alucinación, el aduanero cobra los rasgos de un nuevo Jano bifronte que le permite el acceso a la ciudad y le concede como guía a una loba de larga tradición mítica, aquella que amamantó a Rómulo y Remo. Pero no nos interesa tanto la introducción de ese nuevo elemento mítico, como la contestación que el personaje anónimo da a la fantasmagórica figura del aduanero. El arranque del discurso recuerda el texto virgiliano —“he llegado hasta aquí entre tantos peligros y errores”—, pero da un giro inesperado a la dinámica prefigurada por los relatos míticos, para centrarse en lo que va a ser la nueva misión del héroe de Butor: la búsqueda del libro, no sólo de aquél que debería haber leído con detenimiento durante el viaje, ya que lo había comprado antes de subir al tren, sino también de aquél que habrá de escribirse con el contenido de su aventura. Es el momento preciso en el que la nueva misión heroica comienza tomar forma, una misión literaria que cobra relieve en el microsegmento 7. No es casual que, ahora sí, el héroe del relato intercalado pueda responder con firmeza a las preguntas que el aduanero le formula acerca de su identidad y situación existencial —“¿Quién eres?”, “¿Dónde estás, qué haces, qué quieres?”—, preguntas que se han ido convirtiendo en leitmotiv del microrrelato, irradiando a la totalidad de la narración. La metamorfosis del infrahéroe se ha producido, y el discurso del personaje se encuentra ya muy lejos de aquel balbuceo con el que a duras penas había podido contestar a la Sibila: “He llegado hasta aquí tras tantos peligros y errores porque busco

ese libro que perdí, que ni siquiera sabía que estaba en mi poder, porque ni siquiera me preocupé de leer el título” (1998: 270).

Microsegmento 7 (Butor: 273-274): una nueva misión heroica

Los hilos narrativos del viaje real de Delmont y del viaje onírico de “prégnance” mítica confluyen en este último microsegmento, que responde a la revelación que suele suceder al proceso iniciático. Tanto Delmont como su *alter ego* mítico del relato intercalado, descubren salidas inesperadas, fundamentalmente tangenciales, para un problema que, en realidad, queda sin resolver.

En *La modificación*, Delmont reescribe, ensoñándola en su duermevela, la aventura de un nuevo Eneas venido a menos, en el que contempla su propio reflejo especular y antiheroico. Reescribe un “mito literario”, y no es casual que se recupere el episodio del descenso a los infiernos, al que se había dedicado prácticamente todo el Libro VI de *La Eneida*. Eneas desciende al Hades para vivir una aventura iniciática de la que saldrá fortalecido, una vez habiéndose encontrado con su padre y habiendo conocido su misión trascendente. Como sus modelos míticos, Delmont ensoñará especularmente su propio *descensus ad inferos* a través de un personaje gestado tanto por la imaginación y el sueño, como por el peso de sus lecturas. Terminará tomando conciencia de una nueva misión necesaria²³, una revelación muy distinta de la que inicialmente había concebido, que no es ni heroica, ni política, ni sagrada, ni profesional, ni amorosa, sino literaria.

Así pues, la aventura recupera ciertos elementos de relatos anteriores para transformarlos, subvirtiéndolos en ocasiones, e incorporarlos a una nueva realización estética en la que ejercerán un insospechado poder de irradiación. La sorpresa en *La modificación* es que esta nueva entidad ficcional no sólo la constituye el macrorrelato en el que se engasta el microrrelato especular, es decir, la novela que acabamos de leer, sino también la novela que el protagonista concibe escribir, como salida ciertamente terapéutica a una situación de desconcierto existencial. Esta futura novela es la que

²³ Toda aventura iniciática culmina con una revelación o el acceso a un nuevo conocimiento. En el microrrelato especular, al igual que en *La Eneida*, el protagonista sortea numerosos peligros y supera determinadas pruebas que le llevan a una “muerte iniciática”, antes de resucitar a la vida. Cf. el estudio de Simone Vierne, *Roman, rite, initiation*, Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

precisamente contiene ya en germen el microrrelato especular.

4. Desmitificación del héroe mítico. Mitificación de la escritura

La recuperación del héroe mítico virgiliano por parte de Butor supone, como acabamos de ver, una reescritura de su función narrativa y una alteración de su función simbólica. La dinámica actancial de Eneas, a través de su trasunto Delmont, deriva hacia un antiheroísmo flagrante que, sin embargo, no excluye al final una revelación salvífica. La dinámica narrativa obedece a una transformación —o “modificación”— de las intenciones iniciales del protagonista, así como al reconocimiento de una nueva misión trascendente, ya no de carácter épico, o político, o sagrado, sino de carácter literario. Si a nivel personal el cambio no parece posible, y, al final de ese viaje —que también es un trayecto interior—, Delmont concibe dejar las cosas como estaban (volver a París junto a Henriette, y mantener a Cécile en Roma, lo que implica continuar viviendo a caballo entre las dos ciudades, París y Roma), sí se produce un cambio sustancial a partir del descubrimiento de una futura misión de carácter literario. Ello contribuye a proporcionar al personaje una nueva perspectiva existencial, una nueva mirada sobre el mundo, sobre los demás y sobre sí mismo. La escritura aparece como salida airosa a una aventura personal que había desembocado en un callejón sin salida.

El tema del libro perdido aparece desde el principio de la novela, y, de hecho, aparece como motivo recurrente al final de cada capítulo, pero hasta la última parte no se desvela su importancia. El libro que le sirve físicamente a Delmont para reservarse el asiento cuando sale del compartimento, y cuya lectura nunca llega a emprender, a pesar del aburrimiento de las horas muertas del viaje, se convierte en anticipo metonímico de lo que será su futura misión: rellenar la forma vacía de ese volumen plasmando la aventura interior recién vivida, que es precisamente aquélla que el lector acaba de leer en *La modificación*. Situándose en la estela de lo que Marcel Proust había construido con inigualable destreza en *À la recherche du temps perdu*, la novela constituye así el relato de su propia génesis, la historia de una vocación de escritura que se presenta, al mismo tiempo, como actividad salvadora: “tengo que escribir un libro; ése sería el modo de colmar el vacío que se ha producido

en mí” (1998: 310).

En esa vocación literaria, el intertexto mítico aparece entonces con vistas a su subversión. La desmitificación del héroe mítico allana el camino a una mitificación de la escritura. Se sabe que Virgilio quiso destruir el libro al que había dedicado más de diez años de su vida, quizás porque considerase que contribuía demasiado a la propaganda augústea, o tal vez porque, como novela H. Broch²⁴, pensase que la escritura no podía justificar por sí sola toda una vida. En pleno siglo XX, y una vez asimilada la experiencia proustiana, la escritura resulta susceptible de dar nuevas justificaciones a la existencia. Y con mayor razón a una vida tan anodina como la de Léon Delmont. En realidad, *La modificación* nos refleja la gestación de una vocación de escritura y, al tiempo, la constitución de la anecdótica con función simbólica de la misma. Trasunto del mítico Eneas, el personaje embrionario que protagoniza el microrrelato especular intercalado, resulta a su vez un *alter ego* antiheroico del personaje que se descubre a sí mismo, gracias al “proceso” del viaje, como futuro escritor. El microrrelato especular de carácter mítico propicia, así pues, un desarrollo metadiscursivo presente a lo largo de toda la novela, primero a través del tema de la lectura, luego a través del tema de la escritura, y la progresiva asunción de su función catártica de ambas. Delmont descubre que la única vía de solución —y quizás de salvación— a un conflicto que resulta incapaz de resolver por sí sólo, no es la de leer la historia supuestamente narrada por el libro que ha llevado entre manos sin llegar nunca a abrir, sino la de rellenar sus páginas en blanco con el relato de su propia aventura. La escritura se revela, así, la mejor manera de responder a esas preguntas eternas que surcan *La modificación* a modo de leit-motiv — “¿Quién eres?, ¿A dónde vas?, ¿Qué buscas?, ¿A quién amas?”—, a algunas de las cuales Eneas habría podido responder sin titubeos, sobre todo tras esa aventura de ultratumba que tan fuertemente impregna los sueños del personaje de Butor.

Referencias bibliográficas

BRUNEL, Pierre (1995). *L'Emploi du temps. Le texte et le labyrinthe*. Paris: P.U.F.

²⁴ Sobre ello fabula Hermann Broch en su novela *La muerte de Virgilio* (1946), desarrollando al tiempo una honda reflexión sobre la función de la literatura.

- (1992). *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: P.U.F.
- BUTOR, Michel (1956). *L'Emploi du temps*. Paris: Gallimard.
- (1957). *La Modification*. Paris: Minuit.
- (1969). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- (1989). *La modificación* (ed. Lourdes Carriedo). Madrid: Cátedra.
- CALLE-GRUBER, Mireille (ed.) (1991). *La Création selon Michel Butor*. Paris: Nizet.
- CARRIEDO, Lourdes (2000). "Héroe pasivo y conciencia activa en *La modificación* de Michel Butor", *Thélème*, 15: 43-56.
- CAZIER, Pierre (ed) (1994). *Mythe et création*. Lille: P.U. Lille.
- CHARBONNIER, Georges (1967). *Entretiens avec Michel Butor*. Paris: Gallimard.
- DALLENBACH, Lucien (1972). *Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor*. Paris: Archives des Lettres Modernes, Minard.
- (1977). *Le récit spéculaire. Essai de mise en abyme*. Paris: Seuil.
- DUGAST-PORTES, Francine (2001). *Le Nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*. Paris: Nathan Université.
- EIGELDINGER, Marc (1987). *Mythologie et intertextualité*. Slatkine: Genève.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1997). *Diccionario de mitos*. Planeta: Barcelona.
- GARCÍA JURADO, Francisco (2007). *El arte de leer. Antología de la literatura latina en los autores del siglo XX*. Madrid: Liceus.
- GENETTE, Gérard (1992). *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- GOLDMANN, Lucien (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard.
- HERRERO, Juan (2006). "El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias", in *Çédille*, 2, abril: 58-79.
<http://webpages.ull.es/users/cedilla/dos/herrero.pdf>
- HOMERO (2005). *La Odisea* (ed. Daniel Sarasola). Madrid: Cátedra.
- JOGENEEL, E. (1988). *Michel Butor et le pacte romanesque*. Paris: José Corti.
- LEIRIS, Michel (1957). "Le réalisme mythologique de Michel Butor", postfacio a *La Modification*. Paris: Gallimard.
- PRADO, Javier del (1995). "Du mythe à l'archéologie mythique", in *Revista de Filología Francesa*, 7: 129-155.
- (1999). *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis.
- RIFFATERRE, Michel (1979). *La Production du texte*. Paris: Seuil.
- SIGANOS, André (1993). *Le Minotaure et son mythe*. Paris: P.U.F.
- VAN ROSSUM GUYON, Françoise (1970). *Critique du roman*. Paris: Gallimard.
- VAREILLE, Jean-Claude (1989). *Fragments d'un imaginaire contemporain*. Paris: Corti.
- VIERNE, Simone (1987). *Roman, rite, initiation*. Presses U. Grenoble (2^a ed.).
- VIRGILIO (2006). *La Eneida* (ed. José Carlos Fernández Corte). Madrid: Cátedra, "Letras Universales".