

**EN BUSCA DEL CRONOTOPO PERDIDO:
SOBRE LA MODIFICATION DE MICHEL BUTOR**

Carmen M^a Pujante Segura
(Universidad de Murcia)

RESUMEN:

El tratamiento manipulado del espacio y del tiempo en el arte –literario– determina y es determinado por el conjunto del entramado narratológico, y ello ha sabido ficcionalizarlo con maestría M. Butor en *La modification* (1957). Sin embargo, ello se ha elogiado desde el subrayado de esa relación coordinante copulativa de espacio y tiempo, y no desde la consideración del concepto allegado por Bajtin de cronotopo. Por ello, procede revisar análisis de *La modification* en esos términos, sin obviar la necesaria relación del cronotopo o cronotopos, por una parte, con el conjunto orgánico de la novela y sus estrategias narrativas, y, por otra, con la nueva corriente literaria de esos años, la del *nouveau roman*. Participar de ella supone casi inexcusablemente participar de la *nouvelle critique*, por afirmación o por negación: así, la propia teoría ensayística de Butor puede ser allegada aquí como ilustración justificadora de su *praxis* literaria.

PALABRAS CLAVE: Butor. Nouveau roman. Nouvelle critique. Cronotopo. Durée.

ABSTRACT:

The use of time and space in literature is determined by the narrative context. This has been done with expertise by M. Butor in *La modification* (1957). Traditionally, critics have focused on this aspect disregarding Bajtin's coinage of 'chronotope'. This paper applies it to Butor's *La Modification*, linking it with the novel as a whole, its narrative strategies and with the *nouveau roman*. The close link between the *nouveau roman* and the *nouvelle critique* makes Butor's narrative theory a clear epitome of his literary praxis.

KEYWORDS: Butor. Nouveau roman. Nouvelle critique. Chronotope. Durée.

Ainsi le pays devient peu à peu livre à innombrables pages qui se feuilletent elles-mêmes en pages innombrables, et l'itinérant lui-même phrase qui se faufile entre les lignes et les signes, parfum qui répond aux couleurs qui répondent aux sons qui répondent aux parfums dans un livre-atelier qui a les dimensions non seulement d'un royaume d'autrefois, mais du voyage futur.

Final del poema en prosa "Itinérographie",
dedicado por Michel Butor a Roberto Altmann

O. INTRODUCCIÓN

L'Emploi du temps y *Le génie du lieu* lo avalan: a Michel Butor, hombre-escritor, le invadió, casi le obsesionó, la captura del tiempo-espacio, siempre modificado, siempre vital y literario. Respectivamente, la novela del tiempo, de 1956, y la novela del espacio, de 1958, abrazan en un hiato espacio-temporal la obra que fue premiada con el Théophraste-Renaudot el año de su publicación, 1957, y que afamó al autor francés: *La modification*.

El tratamiento manipulado del espacio y del tiempo en el arte –literario– determina y es determinado por el conjunto del entramado narratológico, y ello ha sabido *ficcionalizarlo* con maestría M. Butor, tal como lo han celebrado sus críticos y sus lectores. Sin embargo, lo han hecho desde el subrayado de esa relación coordinante copulativa de espacio y tiempo, y no desde la consideración del tiempo-espacio, esto es, desde el concepto allegado desde la ciencia por Bajtin de cronotopo.

Por ello, procede revisar lecturas y análisis de *La modification* en esos términos narratológicos, sin obviar la relevante y necesaria relación del cronotopo o cronotopos, por una parte, con el conjunto orgánico de la novela y sus estrategias narrativas, y, por otra, con la nueva corriente literaria que arrastra a este autor en esos años, la del *nouveau roman*. Participar de ella supone casi inexcusablemente participar de la *nouvelle critique*, por afirmación o por negación: así, la propia teoría ensayística de Butor puede ser allegada aquí como ilustración ejemplificadora y justificadora de su *praxis* literaria.

Asimismo, a la limitación deliberada a esa novela y a la teoría *sui generis* de Butor, se suma en el presente estudio la restricción al análisis de la diégesis primera y principal, estructuradora del relato. Consideramos, pues, el *encajamiento* de las multiplicadas tramas secundarias en la primera, de la misma manera que creemos reconocer en esta novela otro tipo de encajamiento, una *vital* puesta en abismo: si el autor recurre sin cesar al juego de espejos, en los que él mismo se podría reflejar gracias a la ficción de un personaje, los lectores, más licenciosos que libres, podremos permitirnos ver en ese *vous* insistente un “c´est moi” que nos

encamine a recapacitar sobre el cronotopo o los cronotopos de la lectura y de nuestra vida, la no-ficticia.

1. EN BUSCA DEL CRONOTOPO PERDIDO

Si León Delmont en su viaje es atraído, como por un imán, por una mujer, es atraído también por una ciudad; y si es provocado por una ciudad, Roma, lo es además por un hipotético tiempo mejor; y si es atraído por ese tiempo futuro o futurible, lo arrastra con la misma fuerza imanadora esa mujer... y así sucesivamente. Tiempo, espacio y mujer se hallan irredimiblemente fusionados gracias a un entramado narrativo perfectamente diseñado que, de forma somera, se propone analizar el presente estudio sobre *La modification* de Michel Butor.

En primer lugar, se alegará justificativamente una explicación del moderno y complejo juego narrativo con el cronotopo a la luz de las novedades propuestas y puestas en práctica por Butor, uno de los célebres representantes del *nouveau roman*, en especial en relación con el manejo de la intriga y del personaje.

De la moderna intención de un escritor de mediados del siglo XX, se dará paso al análisis inmanente de la novela en cuestión con el fin no sólo de salvar las distancias, sino con el de compararla con otros tipos novelescos, en particular con la tradicional novela de aventuras y de la prueba. Asimismo, se enfatizará en el motivo del viaje, motor del desarrollo argumental principal y, a su vez, del de las tramas insertas en él y los diversos niveles narrativos. Y, dentro del análisis intrínseco, se cuestionará la identificación cronotópico-femenina de París-Pasado-Henriette frente a la de Roma-Futuro-Cécile.

En último lugar, se sacará a relucir el papel y la participación imprescindible de la instancia lectora, de cara principalmente a la ruptura del horizonte de expectativas, que obligaría por ejemplo a una (re) interpretación del título o del desenlace, y a la puesta en abismo en la que sumerge también al lector, dentro y fuera de la ficción.

LA MODIFICATION, NOUVEAU ROMAN: LO CRONOTÓPICO A LUZ DE LA INNOVACIÓN NARRATOLÓGICA DE BUTOR

La modification de Michel Butor es un *nouveau roman* por el rupturismo practicado por su autor, conforme a las modernas tendencias del denominado justamente *nouveau roman*, y predicado por él mismo en sus ensayos, conforme a las últimas ideas de la *nouvelle critique*. Si dos eran los pilares tradicionales de la literatura que a la altura de la modernidad, la de finales del XIX, la de las vanguardias, y también la del *nouveau roman*, se pretendía contravenir, éstos los representaban la construcción de la trama y la construcción de los personajes, sobre las que se alarga la sombra de la ilusión: la no-intriga y el no-héroe condicionarán la arquitectura de la obra ficcional que exigirá otros materiales constructores y otras técnicas.

Por esa ilusión somos capaces los lectores de reconstruir, *a posteriori*, la fábula a partir de esa trama que es diseñada por el autor y en la que se va insertando otra serie de subtramas; por ello, considero, sí se podría hablar de intriga. A través de la libre asociación y de las reminiscencias expresadas gracias al monólogo interior, la fluidez se traslada o se traduce, ficticiamente, en el desenvolvimiento de la trama y de su estructura, que tiene su correspondencia en esa fábula ilusoriamente compuesta de los tres momentos o motivos tradicionales: inicio, nudo y desenlace. Además, a esos tres momentos les corresponden tres espacios, y por eso defendemos aquí la recurrencia al concepto bajtiniano de cronotopo.

El inicio se corresponde con una fecha y un lugar precisados y conocidos: el viernes 15 de noviembre de 1955, a las ocho de la mañana, para coger el tren que sale en diez minutos de la Gare de Lyon de París. Incluso se podría aducir otro motivo, obligado y dinámico, pero que, como el anterior, es externo al nivel diegético primero y que *resituamos* en esa diégesis gracias a otra de las analepsis explicativas actualizadas, por reminiscencia, por el propio protagonista de la acción: el primer encuentro con Cécile. Se trataría de una versión del comienzo *in medias res*, tan recurrido tradicionalmente por la literatura, pues los lectores nos topamos directamente con el presente y con el nudo de la trama. El desenlace se limitará al hecho de la llegada a otra ciudad precisa, Roma, unas horas más

tarde, puesto que no sucede, expresamente, nada más, y por ende, la labor imaginativa del lector puede ponerse en marcha tan sólo rellenando huecos hipotéticos. Es justo el nudo de esa fábula, en el nivel diegético primero, el que *está sucediendo* desde el presente compuesto de varias horas, desde el *vous* y desde el tren.

Así, aunque reconstruida o incluso (re)ficcionalizada, podríamos hablar de una trama y de una diégesis principal dentro de la cual se multiplicarían diversos niveles hipodiegéticos. Pero, aunque esos espacios (París, Roma, tren) y esos tiempos o *duraciones* (antes, durante y después de las veintiuna horas y treinta y cinco minutos del viaje) se concreticen y ficcionalicen en y para la trama, a cada uno de esos momentos de la fábula, inicio, nudo y desenlace, le corresponde un cronotopo, tan concretizado como simbolizado.

En cuanto al núcleo de la intriga, éste viene determinado por el cronotopo que denominaremos por ahora presente-tren: el tren es un espacio móvil que hace *pasar* el tiempo, un tiempo que necesariamente "moviliza" también otro espacio, el del trayecto recorrido, por lo que ese medio de transporte tiene esa esencial función espacio-temporal, narrativa pero también "metafórica". Además, ese tiempo presente poseería incluso un valor potencial y un valor referencial para los otros "tiempos".

En esa dirección esta novela se aparta de la supuesta linealidad de la novela por antonomasia, la del XIX, si bien, al fin y al cabo, considero, no se trataría sino de llevar a las máximas consecuencias el juego con la ficción novelesca, haciendo *moderno* alarde de ello y, por supuesto, haciendo que el lector sea consciente de que se halla ante ficción. A ello contribuye ese conseguido estilo a través de la segunda persona del *vous*, del monólogo interior, de la descripción "fotográfica" de personas y paisajes, del tiempo verbal oscilante entre el presente y el *passé composé*... todos estos instrumentos narrativos se hallan fuertemente ensamblados, y uno se justifica en y por los otros: sólo de la suma obtenemos el resultado de la novela (y) de la modificación.

Otro pilar dentro del ensamblaje que se intenta echar por tierra de esta nueva novela es el del personaje, cuyo arquitecto en la era de la modernidad es tanto el autor como las mismas instancias narradora y narrataria. Una de las posibilidades interpretativas legitimaría ver una

primera persona tras ese *vous*: el mismo protagonista-narrador, autodiegético, sería quien se iría construyendo a sí mismo en ese fluir de la conciencia y en ese fluir cronotópico gracias al viaje en tren. Las analepsis también detentarían, pues, esa función de reconstrucción del personaje, así como el resto de los personajes: por ejemplo, a partir de lo que dicen Cécile o Henriette, se puede tener acceso a voces y consciencias externas o ajenas, con alusiones físicas y psicológicas sobre el personaje masculino. Con todo, no podemos olvidar que todo ello se encuentra filtrado por la focalización interna del personaje-narrador-protagonista, agazapado o disfrazado potencialmente tras esa segunda persona, y como tal focalización, sesgada y selectiva, es decir, poco "fiable".

El personaje moderno, pero personaje al fin y al cabo, va *modificándose* por sus propios hechos y por sus propios pensamientos y, ante todo, puede dudar y actuar desde el libre albedrío... o ésa es la ilusión con la que ahora nos engañan los modernos escritores. Por ello, ese héroe decimonónico cuyo destino y comportamiento estaban previstos y manipulados por el autor, o al menos, con escaso disimulo, es el que ha muerto. A los héroes de Flaubert y Dostoievski ya se les permitió vivir la falacia de poder tomar una decisión, aunque la decisión viniera escogida, irremediablemente, por un autor todopoderoso que está más allá de la ficción: en ello consiste y consistirá el pacto narrativo, el de la tradición y el de la modernidad, imposible de destruir si no es a riesgo de la locura (como la de la Madame Bovary de Flaubert,). Ese nuevo proyecto de personaje, tal y como exige ese complejo ensamblaje narratológico al que nos venimos refiriendo, es y ha de ser algo tan inestable y móvil como el propio cronotopo del presente-tren, tan cambiante como los retratos y los autorretratos que en la novela se pintan y se distorsionan con ese recurrente juego de espejos.

Incidimos en la implicación de esta concepción de "le roman comme recherche" del *nouveau roman*, en el sentido general y también en el particular de Butor, como él lo explica en el ensayo de 1955 así titulado, incluido en *Répertoire I*, galardonado con el *Prix de la Critique Littéraire* en 1960: "Inversement, à des réalités différentes correspondent des formes de récit différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous vivons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus. Il en

résulte un perpétuel malaise; il nous est impossible d'ordonner dans notre conscience, toutes les informations qui l'assaillent, parce que nous manquons des outils adéquats" (Butor, 1968, p. 9). Así, a pesar de que no se trata de hacer el parangón con la novela decimonónica en general o con lo que conocemos como realismo en particular, en especial en lo referente a la intriga y el personaje, respaldamos la idea de que, a consecuencia de una nueva manera de entender la realidad, porque la realidad ya es distinta, el arte ficcional de la novela se entiende de otro modo. Por ello, se busca otro tipo de correspondencia, pero correspondencia al fin y al cabo, con lo que parece ser la realidad.

Con todo, quizás no sea tanto un nuevo método novelesco para una nueva realidad personal y colectiva, como parece afirmar Butor, sino sólo un medio o un camino distinto para un mismo fin: captar el continuo de la realidad, irremediablemente inasible antes como ahora, imposible de captar y aprehender, tal y como pretende mostrar Butor con su novela, entendida, si se quiere, como una metáfora de ese pedazo de vida que, en nuestros tiempos, se revoluciona a un ritmo más vertiginoso.

Por ello, tampoco es casual que otra de las reflexiones ensayísticas realizada en 1950 por Butor (1968, pp. 94-109) girara en torno a *La repetición* (1843), historia de un caballero que deja a su joven amada escrita por S. Kierkegaard, autor también de la obra de significativo título *Etapas del camino de la vida*. Butor se embebió de filosofía ya en sus estudios universitarios, y la influencia de las ideas del autor danés tanto en la literatura como en la filosofía y otros campos humanísticos era ineludible en el momento, y más en Francia, con otros ejemplos filosófico-literarios como Camus, Beauvoir o Sartre. Kierkegaard defendió, entre otras cuestiones, la subjetividad como única manera de acceder a la realidad, una subjetividad puesta en práctica en la introspección de la escritura del yo, con pseudónimos o sin ellos, así como también la idea de repetición entendida como los griegos entendían la reminiscencia, amén de las connotaciones religiosas de todo signo que conlleva la concepción del tiempo, en particular en la crítica de Kierkegaard en relación con el cristianismo. Estas resonancias religiosas y trascendentales sólo serían uno de los puentes que se podrían tender con esa obra en particular de Butor.

Con la obra literaria inmediatamente anterior a *La modification*, *L'emploi du temps*, se podrían tender otros paralelismos que hermanarían ambas obras, más allá de las relaciones intertextuales. El protagonista, el joven Jacques Revel, también efectúa, aunque en primera persona, la escritura sobre lo sucedido en un intervalo tanto temporal, varios meses a partir de una fecha exacta, como espacial, en Gran Bretagne, localización concreta que acaba difuminándose en lo imaginario de la localidad de Bleston. También en esta obra, además de ese acto mismo de contar o de escribir, el juego espacio-temporal posee una función narrativa necesaria, e incluso un cierto protagonismo. Así, para ilustrar la existencia de una obra "total" de M. Butor, sólo hay que hacer otro viaje por sus obras.

Ello nos conduciría a comprobar que los motivos y los temas recurrentes hacen de ella en su conjunto un proyecto tanto vital como propiamente literario del que *La modification* sirve de ejemplo o espejo reflector: Butor se dedica a los relatos de viaje en el espacio en *Le génie du lieu* (1958) y/o en el tiempo en *L'emploi du temps* (1956), o incluso en el no-espacio/tiempo de los relatos oníricos en *Matière de rêves* (1975-1985), así como a la descripción poética de cuadros en *Illustrations* (1963, 1968).

Si bien es cierto que Butor no habla explícitamente en la mayoría de sus ensayos de cronotopo, concepto ensayado por Bajtin ya en los años 30, su conciencia de la necesaria relación de las coordenadas espaciales y temporales se expresa plenamente en su concepción de las técnicas novelescas, y esa lucidez crítica del autor francés respecto a ello justifica hablar aquí de cronotopo. La simbiosis entre ambos conceptos Butor la explica como sigue en "L'espace du roman": "De même que toute organisation des durées à l'intérieur d'un récit ou d'une composition musicale: reprises, retours, superpositions, etc., ne peut exister que grâce à la suspension du temps habituel dans la lecture ou dans l'écoute, de mêmes toutes les relations spatiales qu'entretiennent les personnages où les aventures qu'on me raconte ne peuvent m'atteindre que par l'intermédiaire d'une distance que je prends par rapport au lieu qui m'entoure" (Butor, 1968, p. 43).

A través del esclarecedor símil con el arte musical, nos conduce a otro concepto elemental para la interpretación de esta novela: la *durée*. Henri Bergson la estudia en estos términos, ajustadamente paralelos a los

anteriores de Butor: "Dès maintenant on entrevoit que, si la conception courante d'un espace accompagné de temps spatialisé prend tout naturellement pour l'esprit la forme d'un milieu à quatre dimensions, et si ce milieu est fictif en ce qu'il symbolise simplement la convention de spatialiser le temps, il en sera ainsi des espèces dont ce milieu à quatre dimensions aura été le genre" (Bergson, 1968). Será la *durée* la que corresponda a ese cronotopo del presente-tren, que bien se podría transformar en *durée-tren*, y también la que explique la *fluencia* de la *summa* de las estrategias narrativas: se insertan o encajan sin relación de causalidad primera los diversos niveles narrativos y las distintas voces, el discurrir de la conciencia traducido en monólogo, los saltos temporales, etc.

1. 2. CRONOTOPOS EN LA NOVELA *LA MODIFICATION*

1.2.1. Esto no es una novela de aventuras y de pruebas

Aunque la innovación operada en el género novelístico desde la modernidad del *nouveau roman* se evidencie, por ejemplo, en la destrucción o reconstrucción de la intriga o del personaje, los débitos para con la tradición literaria no han de ser obviados si se quiere entender el desmarque maniobrado por esa nueva corriente literaria. Efectivamente, *La modification* de Butor ya no es una novela de aventuras y de la prueba, pero en el paso o cambio (espacio-temporal, histórico-literario) de un relato tradicional a uno moderno, con esa transicional novela decimonónica, puede comprenderse la transformación de la realidad a la que se intentaba ajustar Butor, según él mismo, con otra manera de entender la literatura.

De los tres cronotopos novelescos antiguos a los que se refiere Bajtin (1989), de los que por evolución, afirmativa o negativa, derivarían los tipos novelescos de la modernidad (entendida en un sentido amplio, incluyendo por ejemplo el *Quijote*), la distancia más esclarecedora la marca la relación comparativa entre el *nouveau roman* de Butor y el primer (proto)tipo al que se refiere el estudioso ruso como novela de aventuras y de la prueba, entre la que destaca la novela griega o sofística. Según Bajtin, en este primitivo tipo novelesco no se produce ninguna inversión o transformación en los personajes, esa pareja de enamorados que no evoluciona respecto al punto

de partida, el de ellos mismos y el del viaje que estructura todo el relato. Así, la moderna novela del *nouveau roman* (valga la redundancia) sigue la línea de la modernidad inaugurada en el siglo XIX, tal y como Bajtin ejemplifica en otros trabajos con los relatos polifónicos y los personajes complejos de Dostoievski, propiedades que también se cumplen en este relato de Butor¹. Léon Delmont, personaje complejo que se va auto-construyendo, experimenta una modificación personal en el viaje, de la que resulta una no-modificación en su vida: no es que no suceda nada, sino que *sucede nada*.

En el "tiempo de la aventura" de aquel tipo novelesco antiguo, como lo denomina el crítico ruso, se suceden esas características peripecias y se insertan aventuras secundarias de otros personajes mediante tradicionales recursos narrativos de engarce que se irán perfeccionando. En la moderna novela de Butor igualmente las anécdotas se multiplican, tanto en el momento presente de la *aventura*² de Léon en el tren, por ejemplo, con lo curiosamente sucedido con esas personas que viajan en el mismo vagón de tercera, como también en el pasado de su vida –y del relato– a través de reminiscencias analépticas como, por ejemplo, lo anteriormente sucedido con Henriette y con Cécile, en París y en Roma. Pero, mientras en el primero el amor de los protagonistas es inalterado por inalterable, es decir, no se produce ninguna modificación del personaje como tal respecto al punto de partida, tanto de su vida compartida como de la propia trama novelesca, en el transcurso espacio-temporal vivido y experimentado por Léon se produce su conversión o modificación como tal personaje que decide libremente cambiar la idea y el propósito inicial del viaje.

Es más, el de las novelas griegas será convencionalmente ese final feliz debido al reencuentro de los protagonistas masculino y femenino, mientras que, paradójicamente, en la de Butor no se produce el deseado encuentro con su amante, si no, futurible o hipotéticamente, con su esposa. Y es que podríamos ver en esta novela de Butor un personaje femenino que se halla desdoblado alienadamente en dos, en la esposa y en la amante, en la mujer con la que está –casado– y en la mujer con la que desea estar... un desear estar que, como en una espiral, acabará "retorciéndose": por esa modificación, querer estar con Cécile se vuelve en querer estar con

Henriette. Así, ser y estar, deber y querer, amar y ser amado, (se) acaban confundiendo espiralmente.

Así, respecto a la técnica tan tradicional de inserción de tramas secundarias, no se aleja tanto de las novelas griegas y sus sucesoras, las bizantinas. En éstas, se insertan esas historias secundarias en la fábula primera, la que se corresponde con el aventurero viaje del protagonista, un viaje que a su vez marca la progresión espacio-temporal, que no la edad: los protagonistas de las novelas de aventuras no crecen, no maduran, no cambian. Sin embargo, en la novela de Butor esa sucesión espacio-temporal no sólo se aprecia en el tiempo de la aventura de León en el tren, sino también, o al mismo tiempo, en el devenir fluido de otro tiempo, el tiempo interno y la *durée*, en el que esa sucesividad o progresión en un *continuum* sigue la "ilógica lógica" de las relaciones sensoriales o imaginativas, las detonantes de las reminiscencias, más que el orden propiamente natural o causal del que hablara Aristóteles.

Pero también se pueden tender otros puentes entre ambos tipos novelescos. Como en aquéllas, Cécile también es, al menos en principio, ciertamente idealizada: esta joven, bellamente *romanizada*, se halla alejada espacio-temporalmente de su amado. Ambos se encuentran separados y en su trayectoria vital conjunta encuentran diversos obstáculos: León está casado, vive y trabaja en otra ciudad, pero intenta reencontrarse en sucesivas ocasiones con su amante, incluso en París, donde Cécile es presentada ante la misma mujer de León, Henriette. Pero el obstáculo decisivo surge en el "último" viaje: el obstáculo no es otro que la modificación de la decisión de permanecer siempre juntos por parte del hombre.

También hallamos otros motivos convencionales en *La modification*, como la tan tradicional anagnórisis cuando ambos se encuentran *casualmente* (*causalmente* gracias a la ficción) en una cafetería en Roma, motivo que se podría sumar a otro tópico literario versionado, el del viejo y la niña. Así, salvando las elementales distancias, ambos tipos de relatos guardan en común ante todo el motivo obligado y dinámico que estructura el relato, el del viaje, que, sea por mar, sea por tierra, enlaza un amplio espacio geográfico, con varios países de por medio, y que permite describir algunas particularidades del país o a reflexionar.

Como señala Bajtin, se asienta el argumento y la estructura de la novela sobre lo transcurrido entre los dos momentos claves, precisamente el anterior y el posterior al viaje, esto es, el encuentro inicial y el encuentro final de la pareja, el del su conocimiento y el de su feliz matrimonio. Aunque el desenlace difiera en la novela de Butor, e incluso aunque difiera de la expectativa primera pero incumplida del encuentro del hombre y su amante, el conflicto efectivamente se produce en ese mismo intervalo temporal (y sólo si atendemos al tiempo anterior y exterior a la trama de la diégesis primera, que es la que se desarrolla en la *durée* y el presente, tal y como se vio de cara a la problemática de la intriga de esta novela).

Por eso, en el caso de esta novela francesa, el tiempo de la aventura constituye el tiempo de la aventura *mental* del protagonista y simultáneamente el del viaje, que es además paralela al progreso espacio-temporal, un tipo de aventura quizás más pasiva a diferencia de la de los amantes de la novela bizantina. Justamente, esos personajes se opondrían a esa pasividad por la que se caracteriza el héroe moderno, cuyo epítome suele verse en el personaje de Goncharov, que ha dado nombre al oblomovismo. Ello se explica, una vez más, por el contexto histórico-literario en el que se inserta la literatura de Butor de acuerdo con, por ejemplo, la novela lírica y la novela psicológica, tipos novelescos para los que el parangón con *La modification* también está servido.

Pero incluso en este punto el parangón reluce por su sugerencia: según afirma Bajtin, en ese transcurso de la aventura, entre el motivo inicial y el final, "no debe de haber, *en esencia*, nada" (Bajtin, 1989, p. 242). Mientras que el amor de los enamorados de la antigüedad no varía nada, tampoco cambia en el caso de Léon, puesto que, por amor o por desamor, el punto de partida es idéntico: continuará con su mujer, a pesar de todo lo vivido y pensado y recordado durante ese trayecto. Desde esta perspectiva, tampoco hay modificación. En la novela de aventuras pueden pasar años que no repercuten en la maduración de los personajes, mientras que las horas y los minutos exactamente transcurridos en la novela de Butor, es decir, en esa distancia temporal que es también distancia geográfica, y por ende, cronotópica, la modificación que acabará produciéndose será la del personaje y la de su decisión.

Así, se cumplen efectivamente los valores adjudicados por Bajtin al cronotopo, esto es, las funciones temática, figurativa, ideológica, genérica, aunque nos hayamos centrado en la diégesis primera y no en la hipodiégesis. Y se puede leer, asimismo, una particular versión o una evolución de esa novela tradicional: una desautomatización de la novela de aventuras y de la prueba y de su cronotopo, el del "mundo ajeno durante el tiempo de la aventura" (Bajtin, 1989, p. 242). El cronotopismo del encuentro en Roma en ese tiempo inminentemente futuro a la llegada del tren no se produce a pesar de que tiempo y espacio se hallen en "signo positivo" y de que sea lo esperado desde la expectativa lectora: la iniciativa en los tiempos modernos sí depende de la persona/el personaje.

1.2.2. El motivo del viaje (en tren): presente y *durée*

De París a Roma, y desde el pasado al futuro, Léon Delmont se traslada en un viaje en tren atravesando otros lugares-tiempos. El del viaje es otro de los motivos que han pasado a representar la esencia de la literatura e incluso de la vida, y así lo ha entendido Bajtin y el mismo Butor: "toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de toute littérature romanesque" (Butor, 1968, p. 44).

El trayecto del viaje se produce, como se ha dicho, en otro espacio, pero también a través del espacio: por un lado, el espacio que une otros espacios, las ciudades de París y Roma, ha de ser necesariamente móvil, y ésa, la de conectar espacialmente, es una *función* narrativa que le corresponde al espacio del propio tren, motivo recurrido en numerosas ocasiones tanto en la literatura como en el cine; y por otro lado, ese mismo transporte ferroviario favorece y traduce de hecho la progresión propiamente espacial, tal y como se manifiesta, por ejemplo, en la enumeración sucesiva de ciudades en las que se realizan otras paradas o en la descripción de los paisajes cambiantes que Léon va vislumbrando a través del cristal del tren.

Pero, tal y como se ha reiterado, esa progresión no sólo es espacial, sino simultáneamente temporal. Por ello, podríamos hablar, además de una función narrativa, de la función metafórica del tren, como si fuera la de un

reloj: los kilómetros recorridos por él marcan y son marcados cronológicamente por la sucesión de los momentos, de los minutos, de los segundos del recorrido (y por ello, considero que el uso simultáneo de la activa y la pasiva en las formas verbales expresa ajustadamente la simbiosis o la reciprocidad de espacio-tiempo, esto es, del cronopoto). En las horas y los lugares que se suceden y se suman en el trayecto de París a Roma, en ese cronotopo funcional y metafórico de *durée*-tren, se produce la modificación del personaje y, además, dentro de ese trayecto espacio-temporal, es vivido otro tiempo, el tiempo interior al que podemos asistir a través de otros recursos narratológicos como ese particular *stream of consciousness*. Póngase el acento en ese fluir, el de la conciencia, pero también en el del espacio y el tiempo, estrictamente paralelos: es el motivo del viaje, tan transitado por la literatura desde la Antigüedad, el que permite el fluir espacio-temporal. Algo distinto es la repercusión o la *modificación* operada por ese cambio evolutivo de espacio-tiempo sobre el comportamiento o la conciencia del personaje, una de las diferencias con la novela griega tradicional.

Siguiendo la relación establecida entre la tradición y la modernidad novelescas, Lalande³, que habla de hecho de “un roman de formule traditionnelle” (Lalande, 1972) para luego referirse a ella como un “nouveau roman” propio de la modernidad literaria, se refiere a la obsesión de M. Butor por el motivo del agua, fascinación justificada por la influencia de su maestro, G. Bachelard. Por ejemplo, los espacios parisino y romano se hallan simbolizados en sus fuentes y en su meteorología, igual que las mujeres, en un signo positivo o negativo que después será trastocado. Así, tomándonos la licencia, podríamos trasladar desde aquí esa metáfora y ese simbolismo de lo líquido, o incluso de lo vaporoso, al propio cronotopo del presente-tren: la *durée* sería inasiblemente líquida, así como el espacio progresivo y fluido de un viaje (en tren). También esa *durée* es “puesta en abismo”. Y a la fluencia del viaje en la máquina ferroviaria le corresponde la fluencia del pensamiento o la “máquina mental” de León Delmont: “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 tours de ce voyage différent des autres,

détaché de la séquence habituelle de mes journées et de mes actes, me déchiquetant” (Butor, 1994, p. 276).

Además, narrativamente, el viaje en tren representa asimismo ese intervalo o paréntesis espacio-temporal que constituye el núcleo de la trama de esta novela, un tiempo en el que insertan otros tiempos, un lugar en el que se incluyen otros lugares, una trama en la que se incrustan otras⁴. Sólo en esa especie de tiempo mítico o incluso de tiempo “muerto”, puede tener lugar la yuxtaposición del tiempo que ficticiamente pasa, *qui coule*, viéndolo correr en los relojes o en los trenes, donde se prefiera; es ese punto inasible que resulta sólo de la conjunción de las coordenadas espacio-temporales, de la vertical y la horizontal, el eje de las ordenadas y el eje de las abscisas.

1.2.3. París-Pasado-Henriette versus Roma-Futuro-Cécile, ¿o no?

Los espacios reales o históricos de París y Roma, que como reliquias son célebremente (re)visitadas también desde el arte –literario– en el siglo XX, se hallan ficcionalizados en esta novela gracias a unos cronotopismos. Igual que esas ciudades, ejemplo magistral del paso del tiempo, nosotros ya no somos los mismos, como tampoco lo es Léon Delmont cuando termina ese viaje en tren de París a Roma.

Ese cronotopo al que nos acabamos de referir como *durée*-tren se encarga de marcar parentéticamente una línea divisoria, la que pasa por ese presente del fluir de su conciencia y de su cambio de decisión, la que separa otros dos cronotopos estructuradores de *La modification* que hemos calificado así: Pasado-París y Futuro-Roma. Porque, como añade Bajtin en relación con el tiempo del viaje y la aventura de las novelas griegas, el cronotopo se podría definir como “un hiato extratemporal entre los dos momentos del tiempo biográfico”, un hiato que califica de puro (Bajtin, 1989, p. 242).

Pero podemos añadir una función a esos cronotopos separados por el hiato del primer cronotopo, detentador de sus correspondientes funciones: la de la cronotopización de las mujeres, o si se prefiere, la metaforización o feminización metafórica de los cronotopos. Dällenbach (1972) vincula el

magnífico manejo de las coordenadas espacio-temporales con la maestría demostrada por Butor con el montaje. Pero en la propia novela se halla la explicación en relación con ese *vous*: “[de telle sorte que] tous les épisodes de leur amour seraient conditionnés non seulement par les lois de ces relations entre Rome et Paris, lois qui pourraient être légèrement différentes pour chacun d’eux, mais aussi par le degré de connaissance qu’ils en auraient” (Butor, 1994, p. 283).

Sin embargo, parece que esas leyes se acaban evaporando o escurriendo tanto como las expectativas de la lectura, las de esa primera ecuación presentada por el autor en la novela. Y es que podemos establecer en este sentido una especie de ecuaciones, París-Pasado-Henriette y Roma-Futuro-Cécile, separadas (o unidas) por ese “hiato” supuesto por otra ecuación, /Espacio móvil del tren-presente de la *durée*-Léon Delmont y su conciencia/. Sin embargo, la ruptura del horizonte de expectativas que va progresivamente produciéndose, en especial a partir de la mitad de la novela, hará operar un “trueque” en estas ecuaciones que hará confundir, o lo que es lo mismo, participar al lector.

Los cronotopos podrían ser, pues, éstos:

París-Pasado-Henriette: éste supone el punto de partida tanto de la trama como del viaje, si es que esto no es lo mismo. El matrimonio y la familia con Henriette tiene hastiado a Léon, y por eso no sólo pretende alejarse de ella, sino también de una ciudad, París, y de un tiempo, el pasado; sin embargo, la relación de causalidad puede leerse en otro sentido: porque se halla angustiado por la vida en esa ciudad, o porque se siente decepcionado por ese tiempo pasado de fracaso, necesita huir de esa mujer. Tal y como venimos incidiendo, la relación es más de reciprocidad que de causalidad. Ese cronotopo, como también se ha señalado, se halla fuera de la diégesis si se tiene en cuenta ese comienzo *in medias res*, pero el motivo en él sucedido supondría el motor de la trama. Al final, esa relación que luego se trastocará será traducida y sanada por el mismo protagonista gracias a la escritura de un libro: “Vous dites: il faudrait montrer dans ce livre le rôle que peut jouer Rome dans la vie d’un homme à Paris; on pourrait imaginer ces deux villes superposées l’une à l’autre, l’une souterraine pas (*sic*, en lugar de “par”) rapport à l’autre, avec des trappes de communication que certains seulement connaîtraient sans

qu'aucun sans doute parvînt à les connaître toutes" (Butor, 1994, p. 280). Efectivamente, no llegaremos a conocer todos los vasos comunicantes entre París-Pasado y Roma-Futuro, entre Henriette y Cécile, como se comprueba con lo siguiente.

Roma-Futuro-Cécile: este cronotopo es el que da sentido, en un principio, al motivo del viaje. Léon Delmont se encamina hacia otra mujer, su amante, cuya historia comenzó también fuera de la diégesis. Encaminarse hacia otra vida supone hacerlo también hacia otro tiempo, el futuro, y otro lugar, Roma. Las metáforas que ilustran la romanización de Cécile son uno de los motivos más celebrados de esta novela; tendrán un signo positivo hasta que, a mediados de la novela, se produzca la modificación, la del pensamiento de Léon. Cécile ya no será entonces la excelente mujer pintada al principio por su amante.

Sin embargo, también podemos agotar otras posibilidades:

París-Pasado-Cécile: este cronotopo corresponde a una trama secundaria, la de ese provocativo encuentro planeado por Léon entre esposa y amante en la capital francesa, por lo que podría verse ya una de esas "fusiones cronotópicas" respecto al primero al que nos referíamos como París-Pasado-Henriette, aunque en un episodio secundario concreto.

París-Futuro-Cécile: ésta es una de las posibilidades barajadas por Léon al pensar en instalarse en Francia con su amante, lo que le lleva a buscar un trabajo para ella y otro hogar. Sin embargo, esta posibilidad, por hipotética y futurible, se descarta por la modificación de la decisión inicial. Se confiesa casi al final de la novela: "si vous désiriez la [Cécile] faire venir à Paris, c'était dans le dessein de vous rendre par son intermédiaire Rome présente tous les jours; mais il se trouve que, dans sa venue en ce lieu de votre vie quotidienne, elle perd ses pouvoirs d'intermédiaire, elle n'apparaît plus que comme une femme parmi les autres" (Butor, 1994, p. 278)... y posiblemente, como una ciudad entre las otras.

Roma-Pasado-Henriette: responde a otra trama secundaria inserta por reminiscencias analépticas, la del viaje de luna de miel de Léon y Henriette, el causante a su vez del "enamoramiento" del protagonista de la ciudad romana.

Roma-Pasado-Cécile: igualmente, se trata de otra trama secundaria recordada, la de sus escapadas a esa ciudad para encontrarse con su

amante con el supuesto motivo del trabajo en Scabelli. Y otro pensamiento confesional de León D. vendría a confirmarlo: "que vous ne l'aimez pas sans Rome et en dehors de Rome, que vous ne l'aimez qu'à cause de Rome" (Butor, 1994, p. 239)

Roma-Futuro-Henriette: Se trataría de otro de los huecos narrativos que rellenamos como lectores en ese tiempo hipotético y no narrado por ser futuro. Ciertamente, al llegar a Roma en el que iba a ser su último viaje, León toma la decisión de volver, pero si lo hace o no, no tiene lugar en el relato. Por lo tanto el futuro, ya no el más inmediato de encontrarse con Cécile sino el que resulta de su nueva decisión, correspondería al viaje de "regreso al cronotopo" París-Pasado (Henriette), que ahora se trastoca en el siguiente.

París-Futuro-Henriette: también se queda en las expectativas que rellenamos, pero a ello respondería la modificación de la decisión del protagonista masculino. El regreso espacial a París que decide llevar a cabo con ese viaje de vuelta significaría también un regreso temporal, aunque el regreso temporal sea fácticamente imposible: *ir al futuro será volver al pasado*. Significa volver a la vida con su mujer (y sólo con su mujer), pero en el mismo momento en que ha habido necesaria progresión temporal (y espacial), ha habido modificación: el que ha hecho el viaje de ida no será el mismo que haga el viaje de vuelta a París.

1. 3. EL OTRO VIAJERO: EL LECTOR DE LA MODIFICATION

1.3.1. El viaje hacia el roto horizonte de expectativas

Si nos limitamos a lo que está dicho y escrito en la narración, el encuentro con la mujer amante no producido en la novela de Butor, contrariando las expectativas, acaba dando lugar a una cita, no *en* un espacio, sino *con* un espacio: el de Roma. Pero a su vez, de forma maniquea, también Roma se doblaba de nuevo simbólicamente entre la pagana y la católica, sinónimos de la amante y de la mujer. Al respecto, se pregunta y se responde Dällenbach: "Mais quelle Rome, parmi toutes celles qu'il a reconnues? La Rome antique, païenne, civilisatrice, chrétienne, classique, baroque, vaticane, mussolinienne, moderne? La vérité, c'est que

la "Ville éternelle" est composite, hybride, et que les divers moments de sa "continuité" sont hétérogènes. Divisée à l'intérieur d'elle-même, comportant failles et ruptures, elle ne peut servir de centre organisateur" Dällenbach, 1972, p. 34). Si finalmente Roma no responde a una función organizadora, ni de la trama ni de la pretensión del protagonista, si se acaba evaporando y multiplicando, sólo queda resignarse a saber que, si nosotros, los lectores de entonces, ya no somos los mismos ni esperamos lo mismo, el tiempo nunca es el mismo, como tampoco el espacio⁵.

De acuerdo con la magistral ruptura del horizonte de expectativas operada progresivamente por el autor, lo que en principio para el lector no era sino el encaminamiento de León D. hacia el encuentro con su amante en Roma, se convierte en la búsqueda ansiosa de una ciudad, Roma, que también acaba diluyéndose metafóricamente. La mujer se *romaniza* y la ciudad se *hace* mujer. Se requiere, pues, la presencia y la participación de lector para, como hemos visto anteriormente, esclarecer las diversas "ecuaciones" modificadas o incluidas conforme progresa su lectura.

Como se pudo comprobar a la hora de discernir en torno a la desaparición o la muerte-resurrección tanto del personaje como de la intriga de obras modernas como las cultivadas por ejemplo por el *nouveau roman*, la labor de la instancia del lector, ese lector modelo y moderno, es estrictamente necesaria: si el personaje se va construyendo y destruyendo a sí mismo, el lector ha de reconstruirlo activamente. Además, Michel Leiris en su ensayo "Le réalisme mythologique" incluido en *La modification*, termina definiendo la obra como "un jeu de qui-perd-gagne" (Leiris, en Butor, 1994, p. 314). Por lo tanto, no es sólo el juego de León D. de "quien progresa regresa" y de "quien pierde gana", sino también el juego del lector, que ha de viajar con el viajero y que ha de alejarse conforme se acerca.

En "Recherches sur la technique du roman", al final habla su autor, Butor, de las "Structures mobiles", afirmando que, precisamente a partir de la modernidad, "quelle que soit la porte par laquelle nous entrons, c'est la même chose qui s'est passé; mais on peut avoir l'idée d'une mobilité supérieure, tout aussi précise et bien défini, le lecteur devenant responsable de ce qui arrive dans le microcosme de l'oeuvre, miroir de notre humaine condition, en grande partie à son insu, bien sûr, comme dans la réalité,

chacun de ses pas, de ses choix, prenant et donnant sens, l'éclairant sur sa liberté" (Butor, 1969, p. 99). He ahí una clave de para interpretación: el lector también es y ha de ser responsable de abrir las puertas; su vida, como la de toda la especie que él representa individualmente, como en una *vital* puesta en abismo, no deja de ser una movilidad constante. Porque los conceptos también son móviles, como lo pretende demostrar sin cesar el *nouveau roman* y la *nouvelle critique*, y en general, la era de la (post) modernidad.

Es la misma movilidad eterna y esencial de conceptos, géneros, espacios y de tiempos (también vitales o trascendentales). Por eso, León también acaba reflexionando en las últimas líneas de la novela sobre el mismo proceso de lectura, el suyo y/o el de ese *vous*: "Le mieux, sans doute, serait de conserver à ces deux villes leurs relations géographiques réelles et de 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" (Butor, 1994, pp. 285-286).

1.3.2. La puesta en abismo de la vida –literaria–

Y desde aquí y a estas alturas podemos preguntarnos, como Bajtin: "Pero, ¿cómo se nos presenta el cronotopo del autor y el del oyente-lector?" (Bajtin, 1989, p. 403). Así, además de ver en una puesta en abismo al protagonista, León Delmont, como autor del relato que, suponemos, va a contar lo (no)sucedido, y como lector de un libro que al final no llega a abrir, podemos ver otra singular puesta en abismo al autor fuera de la obra, esto es, fuera de la intriga y del cronotopo ficcionales. Del mismo modo, el cronotopo móvil representado como *durée-tren*, que une a su vez dos cronotopos aparentemente fijos, podemos verlo como una metáfora de ese tiempo "verdadero", el tiempo continuo de la vida que los hombres pretendemos capturar por medio como los calendarios, pero también por medio las mismas obras literarias. El mundo, en esa rapidez de la que habla Butor y que puede ejemplificar el ritmo del tren (en el que también se ha visto una metáfora de las oportunidades de la vida), sólo puede ser captada

por nuevas técnicas novelescas: a las modernas necesidades vitales le corresponden necesariamente otros medios de expresión. Y esta técnica de la inserción de niveles narrativos o los saltos espacio-temporales pretendería “traducir”, aunque metafórica o ficticiamente, esa nueva manera de percibir el mundo en el que vive el autor.

El motivo del encuentro, como recuerda Bajtin, es recurrente en literatura, en concreto en la épica y en la novela, allegado a través de diferentes recursos verbales, de diferentes funciones (como intriga, punto culminante o desenlace) y de múltiples significaciones, (semi)metafóricas o simbólicas. Ello lo relaciona con lo que denomina el cronotopo del camino, de importancia “colosal” en la literatura según el propio estudioso (aunque aquí estemos refiriéndonos al sucedáneo del viaje): el camino, en el que se producen los encuentros, no es sino otra metáfora de la vida. En la conclusión del estudio que realiza L. Dällenbach sobre la técnica de la puesta en abismo manifiesta en concreto con la presencia de ese libro dentro del libro, se da una de las claves que vendría a confirmar lo que aquí proponemos, la idea de que la puesta en abismo espacio-temporal trascendentaliza o incluso metaforiza ese viaje literario que se convierte en un viaje vital conforme viajamos hacia el horizonte final de las expectativas lectoras, como si la literatura fuera una metáfora de la vida, como si los cronotopos se ficcionalizan a *imitación* de cronotopos vitales.

Gracias a esas técnicas como la puesta en abismo, “nous voyions l’oeuvre converger vers sa loi et se rapprocher d’une véritable compréhension de son lieu. Ce lieu, source, fin et moteur de l’oeuvre, c’était, à n’en pas douter, *le point suprême* où temps et espace s’appartiennent, où le *vu* et le *lu* communient dans le langage plein de authenticité” (Dällenbach, 1972, p. 108). Y es que, aunque estemos tratando el cronotopo principalmente en términos narratológicos, no podemos obviar los valores simbólicos o “auténticos” desplegados por otros cronotopos, los de la vida, en la que el “punto supremo” del destino no parece ser sino la conjunción de tiempos y espacios: como el nuestro, lectores, el retorno y el recuerdo de Léon Delmont del cronotopo París-Pasado, como para ir al de Roma-Futuro, son imposibles, ficticios, o si se prefiere, imposibles de captar si no es por la ficción. Sólo existe el aquí-ahora.

También Leiris extrapola los significados o sus connotaciones hacia una reflexión que atañe al lector como tal lector y como ser humano: "À un niveau différent du niveau psychologique et de celui du panorama historique, le roman de Michel Butor, où est décrit minutieusement un itinéraire matériel doublé d'un itinéraire spirituel, revêt l'allure d'un récit de pèlerinage initiatique"; y sigue: "Ce n'est pas seulement une mythologie romaine –introduite par la cogitation du voyageur– qui fait irruption dans le cadre d'une réalité quotidienne, c'est le récit tout entier qui se situe sur le plan du mythe, sans que jamais soit faussé ce que je serais tenté de nommer son *vérisme* tant on y est au ras du sol" (Leiris, en Butor, 1994, po. 300- 301)⁶. Este peregrinaje logra conducir a aquél que lee en otro viaje iniciático a la vida y a la literatura, igual que Léon D. dentro de la ficción. Por lo tanto, en ese tiempo "mítico", fuera del apresamiento de la historia y de la ficción, el lector también es un peregrino, también es un viajero.

2. CONCLUSIONES

Que el espacio y del tiempo no son sino una de las arterias principales de la obra literaria orgánica, tanto para el cuerpo de su estructura y entramado narratológico como para el espíritu de su argumento (si existen... uno sin el otro), ha sido evidente para nosotros lectores y para críticos en general, así como para Butor en particular: si, según su filosofía literaria, pretendía de ese modo ajustarse a la moderna y rápida sociedad del siglo XX y *traducirla*, lo ha conseguido (transmitir y evidenciar), y magistralmente.

Pero, como también ha sabido demostrar, aunque por otro camino metodológico distinto al escogido aquí, a no ser por ese alevoso falseamiento de la *verdad* de la vida, no existe entre espacio y tiempo tal relación copulativa, pero sí coordinante: si y sólo si existe el aquí-ahora, la novela *La modification* de Butor ha de ser desentrañada a la luz del concepto bajtiniano de cronotopo, en el que se puede ver incluso una metafórica puesta en abismo de la *durée* bergsoniana.

Este manejo del cronotopo, fuertemente ensamblado y justificado por la *summa* de las estrategias narratológicas de esta novela, hace de *La modification* una novela moderna, un *nouveau roman*, lo cual no puede

llevar a obviar el débito para con la tradición novelesca. El fluir de la conciencia, eternamente móvil, esencialmente inestable, sólo puede ser expresado y traducido verbalmente y, por ende, metafóricamente, en el fluir espacio-temporal y en lo proteico del género de la novela: el objetivo de desmarcarse y desautomatizar ficción y realidad sólo puede ser comprendido y aplaudido en su lograda consecución si se conoce el punto de partida de ese viaje literario.

Y esa extrapolación no sólo ayudaría a comprender el estado de la literatura que alimenta y es alimentado desde el *nouveau roman* y la *nouvelle critique*, sino la propia vida, siempre móvil: la existencia no es sino una fluencia, otro cronotopo eternamente movedizo en el que coinciden necesariamente la dia-cronía con la dia-topía, la sin-cronía con la sin-topía, lo diacrónico con lo sincrónico... y la casualidad con la causalidad. Porque la vida es un viaje, y porque nosotros, los que viajamos entonces, ya no somos los mismos.

3. BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.

BERGSON, Henri. *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1968 (une édition électronique réalisée du livre, 1922, 7^e édition, 216 pages. Collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine).

BUTOR, Michel: *Essais sur les modernes*. Paris: Minuit, 1967.

-----: *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard, 1972.

-----: *La modification (suivi de "Le réalisme mythologique" par Michel Leiris)*. Paris: Minuit, 1994.

-----: *Répertoire I*. Paris: Minuit, 1968 (1^e éd. 1960).

-----: *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1969 (1^e éd. 1964).

DÄLLENBACH, Lucien: *Le livre et ses miroirs dans l'oeuvre romanesque de Michel Butor*. Paris: Lettres Modernes, 1972.

LALANDE, Bernard: *La modification: Butor. Analyse critique*. Paris: Hatier, 1972.

¹ Para Butor, los modernos, sobre los que gusta de ensayar, son Mallarmé y Baudelaire, Dostoievski y Faulkner, Verne y Proust, Joyce y Pound (BUTOR, M., *Essais sur les modernes*. Paris: Minuit, 1967). Así, coincide en la consideración teórica con Bajtin, pero también en la práctica de su escritura literaria, inscribiéndola en esa línea "extratemporal", más allá de la literatura del XIX y de la inscripción concreta del *nouveau roman* en el XX: la línea de la (post)modernidad.

² Hablamos de la aventura del protagonista en los términos en los que hablamos de intriga o argumento en el primer apartado: aunque difuminada mediante un complejo juego de niveles narrativos, propio de esa modernidad literaria, existe una aventura y una fábula, aunque no se corresponda *a priori* con la trama. Para estas distinciones, recurrimos a las propuestas de los formalistas rusos.

³ Él también analiza los débitos de la novela de Butor para con el tradicionalismo novelesco que empieza a ser roto en el siglo XIX. Sin embargo, en lo relativo a la instancia del personaje, y a diferencia de lo propuesto anteriormente aquí, Lalande afirma que "Léon Delmont a complètement disparu. Dans les moments de sa lecture où le lecteur parvient à ce sentiment, il ne se met pas dans la peau du personnage, il se trouve seul, en face de lui-même: Léon Delmont n'existe pas" (LALANDE, B., *La modification: Butor. Analyse critique*. Paris: Hatier, 1972, p. 41).

⁴ "Déjà la simple juxtaposition des lieux statiques pouvait constituer de passionnant "motifs". Le musicien projette sa composition dans l'espace de son papier réglé, l'horizontale devenant le tours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes", afirma claramente Butor (BUTOR, "L'espace du roman", en *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1969, p. 48). Compárese con estas ideas de Bergson: "En tout cas, espèce et genre auront sans doute le même degré de réalité, et l'Espace-Temps de la théorie de la Relativité ne sera probablement pas plus incompatible avec notre ancienne conception de la durée que ne l'était un Espace-et-Temps à quatre dimensions symbolisant à la fois l'espace usuel et le temps spatialisé. Néanmoins, nous ne pourrions nous dispenser de considérer plus spécialement l'Espace-Temps de Minkowski et d'Einstein, quand une fois nous nous serons occupé d'un Espace-et-Temps général à quatre dimensions. Attachons-nous à celui-ci d'abord"(BERGSON, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1968).

⁵ Esta propuesta de estudio de los cronotopos de *La modification* puede verse complementada por el esquema propuesto por Lalande (1972). Intenta explicar la composición de la novela haciendo evidente en un esquema más que plausible los saltos temporales, del pasado, el presente y el futuro, en cada uno de los tres capítulos de los que se componen las tres partes de la novela de Butor. Con ello, se demuestra la maestría y meticulosidad de la red tramada por el autor. El estudio de Lalande de la arquitectura de esa novela aquí lo planteamos en términos conceptuales y metodológicos desde el cronotopo. Al fin y al cabo, ambos estudios no serían sino una (re)construcción artificial de la fábula a partir de la trama.

⁶ "Le réalisme mythologique" de Michel Leiris fue publicado en *Critique* [Paris], nº 129, février 1958, para ser incluido posteriormente como postfacio. Con todo, Lalande le hace esta precisión: "On remarquera que le mythe cesse d'agir dès qu'il est reconnu comme tel. L'erreur de Leiris est peut-être de ne pas souligner suffisamment sa valeur de repoussoir. Butor, en effect, se sert de thèmes mystiques et initiatiques pour montrer qu'ils n'ont plus cours ailleurs qu'en littérature. Le but qu'il poursuit est romanesque, son intention polémique et, à sa manière, catéchétique" (Lalande, 1973, pp. 110- 111).