



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGIAS

Mundos escritos desde el norte.

**Otredad y eurocentrismo en *Le Génie du lieu* y *Mobile* de Michel Butor
y *The Changing Light at Sandover* de James Merrill**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS (LITERATURA COMPARADA)

Presenta:

José Luis Rico Carrillo

Tutor:

Dr. Mario Murgia Elizalde
Facultad de Filosofía y Letras

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., DICIEMBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

EL LOCALISMO ACÉRRIMO INVISIBLE

LITERATURA MUNDIAL COMO LITERATURA DEL MUNDO. OBJETIVO Y PERTINENCIA DE ESTA INVESTIGACIÓN

PERTRECHOS PARA FUGARSE DE SÍ. EXPOSICIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LA METODOLOGÍA. PRESUPUESTOS

TEÓRICOS

ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

1. SIGLO XX EN EL MUNDO

LA FRANCIA ATRIBULADA DE MICHEL BUTOR

DADAÍSMO Y SURREALISMO: DOS EXPRESIONES RADICALES

LUCIDEZ Y MALESTAR: FREUD, NIETZSCHE Y MARX

LAS PUGNAS INTELECTUALES DE LA OCUPACIÓN

LIBERACIÓN POLÍTICA Y RUPTURAS DEL PENSAMIENTO

TRES NUEVAS VISIONES

RUPTURISMO EN LAS ARTES

LA NUEVA NOVELA

ROBBE-GRILLET Y BUTOR: EL LIBRO AUTÓNOMO

HEGEMONÍA Y VANGUARDIA: LOS ESTADOS UNIDOS DE JAMES MERRILL

EL NUEVO (Y TRANSATLÁNTICO) EPICENTRO DE EUROPA

DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN DE UNA VORÁGINE: CULTURA MODERNISTA EN ESTADOS UNIDOS

EL LINAJE HUÉRFANO. ESCRITORES Y LA INSTAURACIÓN DE UNA CULTURA MODERNISTA

ESTETICISMOS CONVERGENTES: LA "MIDDLE GENERATION" Y LOS POETAS DE LOS 50 Y 60

ESTETICISMO ARTRÍTICO Y TRES TENTATIVAS DE RENOVACIÓN

PRECIOSISMO A DESHORAS: EL PRIMER JAMES MERRILL

2. LOS GÉNEROS ABANDONADOS

EN EL RETROVISOR: POEMA LÍRICO, RELATO DE VIAJE Y NOVELA YA-NO-TAN-NUEVA

LA EROSIÓN DE LOS COMPARTIMENTOS: APUNTES SOBRE EL GÉNERO

DEL RELATO DE VIAJES AL ENSAYO CULTURAL: *LE GÉNIE DU LIEU*

***MOBILE*: ENTRE REFERENCIALIDAD Y OBJETO**

***THE CHANGING LIGHT AT SANDOVER* Y EL ESTALLIDO DEL SÍMBOLO**

3. UNA OTREDAD DE MUSEO

IGNAROS DE LAS DUNAS: ISLAM CONTRA EL SABER OCCIDENTAL

SALVAJES HIERÁTICOS DE AMÉRICA: MOCTEZUMA, SEQUOYAH, JOHN RAVE Y OTROS

4. SUBLIMACIONES Y DE(CON)STRUCCIONES DEL ESTABLISHMENT

TEORÍAS DE LA MODERNIZACIÓN, IMPERATIVOS PARA LA LITERATURA MUNDIAL Y LAS LIMITACIONES INTELLECTUALES DE *LE GÉNIE DU LIEU*, *MOBILE* Y *THE CHANGING LIGHT AT SANDOVER*
CONCLUSIONES. UNA EPOPEYA PARA EL SIGLO XXI

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

En la época actual, ¿cuál es el significado del adjetivo “mundial” en el sintagma “literatura mundial”? Ciertamente vivimos en la época de la uniformización occidentalizante, pero también de la fragmentación y la polarización¹. Al asomarnos a los periódicos hoy en día, veremos que un niño muere cada cinco segundos por causas evitables² y que las masas consideran al iPad un “aparato mágico y sencillo”³. Si, en medio de la marejada de datos, todavía nos atrevemos a afirmar que la literatura universal o mundial es una tradición digna de ser preservada y difundida, ciertamente este concepto y sus manifestaciones no pueden ya apearse al logocentrismo que prevaleció durante la Ilustración (y cuyos estragos aún nos afectan), ni a un optimismo ciego respecto a la integración de *todos* los textos en un solo corpus coherente y tampoco será posible –los motivos se discutirán en esta sección– pensar en el mundo como simple extensión geográfica.

¿Qué es la literatura mundial? El término fue acuñado por Goethe, quien concibió esta nueva categoría como un sucedáneo de las literaturas nacionales, más adecuado para épocas venideras.⁴ El comparatista Haun Saussy ofrece una definición esquemática pero efectiva: “es el tráfico entre naciones, que causa que algunos autores se vuelvan

¹ La idea de la fragmentación y la polarización del mundo ha sido articulada por numerosos intelectuales. Aquí, sin embargo, lo pienso a partir de Marshall Berman, cuando discute la modernidad como fenómeno que une a todos los humanos: “Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, ‘todo lo sólido se desvanece en el aire’”. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2011: 1.

² “Cada cinco segundos, un niño muere en el mundo por causas evitables”, *El país*, consultado el 20 de octubre de 2014, <<http://www.elpais.com.uy/mundo/segundos-muere-mundo-menor-causas-evitables.html>>

³ “The world’s thinnest tablet: Apple launches 0.2 inch thick iPad Air 2 and retina iMan – and reveals you’ll be able to use your iPhone as a credit card from Monday”, en *Mail Online*. Citado el 23 de octubre de 2014 <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2795965/apple-set-launch-new-ipads-mac-computers-despite-accidentally-leaking-ipad-air-2-ipad-mini-3-website.html>

⁴ “Ich sehe mich daher gern bei fremden Nationen um und rate jedem, es auch seinerseits zu tun. National-Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Welt-Literatur ist an der Zeit und jeder muß jetzt dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen”. (Por lo tanto, miro con gusto a las naciones extranjeras, y aconsejo a todos hacer lo mismo. La literatura nacional ya no va a significar mucho más, la época de la literatura mundial está en puerta, y todos debemos esforzarnos para apresurar su llegada). Esta traducción y todas las que se presenten en adelante son mías, a menos de que se especifique lo contrario. (1986-1999: 224 y ss.)

prominentes a escala global”.⁵ David Damrosch da una definición tripartita: “[l]a literatura en general, y la literatura mundial en particular, a menudo ha sido considerada en uno o más de estos tres modos: como un cuerpo establecido de *clásicos*, como un canon evolutivo de *obras maestras* o como múltiples *ventanas al mundo*” (9 y ss.). Podemos pensar en muchos otros autores cuyo nombre e imagen son conocidos en todo el mundo (sean leídos o no). Lo que nos importa aquí es el *telos* de tal difusión cultural, quizá sobre todo en el sentido de la tercera definición propuesta por Damrosch: el rebasamiento de las fronteras (de la tribu, de la nación), para encontrarnos en la vida y en la cultura de los otros.

Parecería, en los tiempos que corren, que tal rebasamiento hacia *lo otro*, sea geográfico o cultural, está dado automáticamente por los medios de comunicación masificados. De acuerdo con una corriente de pensamiento cuyo adalid es Marshall McLuhan, con el descubrimiento de las ondas electromagnéticas y el consiguiente estallido de tecnologías, la psique humana individual se ha vuelto capaz de extenderse hacia todos los confines de la tierra. El resultado es una nueva vida comunal en la que participan todos los seres humanos, más allá de las barreras culturales y geográficas.⁶ Si bien los análisis de McLuhan sirven bien para describir la estructura global creada por los medios electrónicos en nuestra época, la identificación que el intelectual canadiense hace entre medio y mensaje ha causado una serie de críticas⁷. Recibir noticias del globo terráqueo y tenerlas a

⁵ En la entrevista “Comparative Literature – Its Current Situation and Theoretical Perplexities”, realizada para la serie *The MacMillan Report*, del MacMillan Center de Yale University, el 2 de febrero de 2011. Citado en el 18 de noviembre de 2014 en <<http://www.yale.edu/macmillanreport/archive.html>>.

⁶ En *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962), McLuhan afirma que el surgimiento de la palabra impresa tuvo hondas consecuencias epistemológicas, entre las cuales la más importante es la individuación de los miembros de la comunidad y la unificación de las facultades humanas del individuo en un solo nódulo. Según McLuhan, el advenimiento de las tecnologías comunicativas basadas en ondas electromagnéticas regresa al individuo a un espacio comunicativo oral, donde todo mensaje afecta a todo otro mensaje y donde éstos pueden ser percibidos simultáneamente. Por otra parte, tal proliferación comunicativa produce un descoyuntamiento de la fisicalidad tradicional, en aras de un nuevo humano de facultades dispersas, un humano cuyo cuerpo “desaparece” en el momento de la comunicación. Al referirse a estas problemáticas enunciadas por McLuhan, el historiador Erick Hobsbawm afirma: “Perhaps the most striking characteristic of the end of the twentieth century is the tension between this accelerating process of globalization and the inability of both public institutions and the collective behavior of human beings to come to terms with it.” (*Age of Extremes*, 15).

⁷ En *Corriente alterna*, Octavio Paz cuestiona la visión meluhiana de los medios de comunicación electrónicos: “Los puntos de vista de McLuhan son una exageración y una simplificación de lo que han dicho, entre otros, Peirce, Wittgenstein, Heidegger y Lévi-Strauss” (164). Se refiere, en términos generales, a que el intelectual canadiense pretende hacer “de una rama de la técnica –los medios de comunicación– el motor de la historia”. Por su parte, en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Marshall Berman pone a McLuhan del lado de los enceguecidos por el desarrollo de la técnica: “Para los modernólatras, de Marinetti, Maiakovski y Le Corbusier a Buckminster Fuller y los posteriores Marshall McLuhan y Herman Kahn, todas las disonancias personales y sociales de la vida moderna pueden resolverse por medios

disposición nuestra en cualquier momento está muy lejos de ser un ingreso en el mundo de los otros. Un motivo central para aclarar esta aparente incongruencia estriba en que, como lo creía Goethe y lo afirma Pheng Cheah: “el globo terráqueo no es el mundo” (27).⁸ En su artículo “What is a world? On world literature as world-making activity”, Cheah expone y comenta las reflexiones del intelectual alemán y se sirve de ellas para establecer una diferencia nítida entre las “asociaciones y redes [comunicativas] proliferantes que envuelven al globo”, y la experiencia imaginativa necesaria para “crear un mundo” en común (*world-making*).⁹

Para el poeta alemán, la distinción radicaba, a grandes rasgos, en la diferencia entre el vulgo y los hombres de espíritu sensible:

El mundo entero, tan extenso como pueda ser, siempre es sólo una patria expandida y no podrá, visto de cerca, darnos más que lo que nuestra tierra natal brinda. Lo que agrada a la muchedumbre se difunde ilimitadamente, y, como vemos ya, es bien recibido en todo sitio y región; lo serio y lo culto logra menos éxito; pero aquellos que se han consagrado a cuestiones más altas y más fructíferas han de conocerse más rauda e íntimamente. Pues en todos lugares en el mundo existen tales hombres, que se ocupan de lo que tiene más fundamento y del verdadero progreso de la humanidad.¹⁰

tecnológicos y administrativos; todos los medios están a mano, y sólo se necesitan dirigentes dispuestos a emplearlos”. (170)

⁸ En adelante, todas las consideraciones ligadas a Goethe pertenecen a este artículo, a menos de que se indique lo contrario.

⁹ Para una discusión de la constitución y/o construcción del mundo, en términos estrictamente filosóficos, véase *Faire monde: Essais phénoménologiques* (2011) de Michaël Foessel, Jean-Claude Gens y Pierre Rodrigo. Este libro rastrea la reflexión sobre el concepto de mundo, a partir de la ruptura kantiana contra la idea de una cosmología racional, y sigue el curso de la investigación filosófica occidental a través de la fenomenología de Husserl. En un tenor más adecuado a los fines de esta investigación, Apter consigna el caso de *World Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West* (2009), de Anthony Grafton, quien, en su investigación sobre la *Respublica literarum*, enfatiza el poder creador de mundos que las palabras detentan. Apter menciona también a Antoine Volodine, cuya utilización de la locución gala “faire monde” remite a la posibilidad intrínseca de una bibliografía literaria de crear simbólicamente una perspectiva del mundo, de acuerdo con Lionel Ruffel en “L’invention d’un corpus: Roberto Bolaño, Antoine Volodine”, compilado en la revista *Cycle et Collection*, abril de 2008.

¹⁰ “Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland und wird, genau besehen, uns nicht mehr geben, als was der einheimische Boden auch verlieh. Was der Menge zusagt, wird sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernsten und Tüchtigen weniger gelingen; diejenigen aber, die sich dem Höheren und dem höher Fruchtbaren gewidmet haben, werden sich geschwinder und näher kennen lernen. Durchaus gibt es überall in der Welt solche Männer, denen es um das Gegründete und von da aus um den wahren Fortschritt der Menschheit zu tun ist.” ‘Aus dem Faszikel zu Carlyles *Leben Schillers*’, en *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Fráncfort del Meno; Friedmar Apel, Hendrik Birus *et al.* (eds.), 1986-1999, t. 22, 866.

Cabe enfatizar aquí que el ámbito físico de la tierra, es decir, la primera categoría postulada por Goethe y analizada por Pheng Cheah, “sigue siendo tan espiritualmente limitada y particularista como la nación” (30). Por otra parte, el segundo espacio mundial, el que según Goethe sólo pertenecía a los intelectuales, conlleva la idea de concebirse a sí mismo como parte de un mundo, una pertenencia que rebasa el parentesco y la nacionalidad, para ligarse al conjunto de los seres humanos. Aquí tocamos el concepto de cosmopolitismo, que será uno de los ejes de investigación de este trabajo.

Respecto a este mismo tema, el filósofo Hans-Georg Gadamer afirma que lo *universal* de la literatura es lo que tiene su lugar en la conciencia de todos (214). Podríamos intuir, a la luz de lo anterior, que ese “todos” es ya igual de problemático. Ahora bien, Gadamer afirma que ese “universo” o “mundo” al que hablan las obras de la literatura universal, no es necesariamente el ámbito en el que surgieron por primera vez. Sobre todo, “la literatura es más bien una función de conservación y de transmisión espiritual, que aporta a cada presente la historia que se oculta en ella [...] toda sucesión de copia y conservación de los ‘clásicos’ constituye una tradición cultural viva que no se limita a conservar lo que hay sino que lo reconoce como patrón y lo transmite como modelo” (213). Si bien Gadamer no se preocupa especialmente por el aspecto sociológico concreto de esta “conservación y transmisión espiritual”, su interpretación trasluce una preocupación por una herencia en la que, al menos virtualmente, toda la humanidad puede participar.

Para completar estas reflexiones, cabe enfatizar la idea de Pheng Cheah según la cual la perspectiva cosmopolita es un ejercicio de la imaginación: en realidad uno no puede contemplar materialmente la totalidad del mundo ni a todos los seres humanos al unísono. Si tratamos de sintetizar las ideas anteriores, podríamos afirmar que la literatura es una labor de conservación de textos que nos abren puertas al mundo y nos permiten imaginarlo como una totalidad.

Pero habrá que recalcar, como lo afirma Saussy, que este encontrarnos con los otros por medio de la literatura universal es un gesto utópico en conflicto siempre con un canon nacional o regional (2001: 294). Es decir que lo que a nosotros nos parece universal estará determinado por nuestra particular perspectiva cultural. No es sensato, por lo tanto, pensar

que nuestra idea de lo mundialmente valioso concuerde con la de otras culturas, ni podríamos, a la luz de las diversas tradiciones del mundo, seguir colocándonos a nosotros mismos en el centro del sistema de valores. El cosmopolitismo es también el gesto mediante el cual la importancia de uno mismo dentro de tal sistema de valores culturales y estéticos es delimitada (encogida) a medida que cobramos conciencia de la grandeza del mundo.

Esto requeriría reformular nuestra definición: lo mundial, lo universal, lo cosmopolita implica la creación imaginaria de un universo, la preservación de una tradición múltiple y un abandono voluntario del centro del propio sistema, para permitir una pluralidad, así sea virtual, de culturas. Si ha de ser así, entonces nosotros aportaremos a ese universo nuestro propio legado, nuestra visión. Según lo entendía Goethe respecto a la situación alemana de su tiempo, lo importante no era el contenido de las ideas en el comercio intelectual europeo, “sino el *ethos* generado por la transacción” (28). Dice Pheng Cheah, al respecto de esto mismo: “El mundo sólo se encuentra y surge en estos intervalos o procesos de mediación. Está constituido por y, de hecho, no es nada más que intercambio y transacción [...] La literatura mundial es un trabajo constante de negociación entre un rango de particulares para llegar a lo universal” (28). Una objeción posible a esta afirmación es que dicho arribo a lo universal será siempre un arribo asintótico, un *casi* llegar a un horizonte que se aleja.

En vista de todo lo anterior, pensamos el concepto de literatura universal como una constante transacción con otras culturas y tradiciones literarias, para mantener, mediante este acto, la posibilidad de encontrarnos con los otros, revelando la cualidad contingente de nuestra propia identidad. La tarea, como lo apunta Oliver Kozlarek, ya no puede estar limitada a una reflexión abstracta sin referentes concretos, sino que urge tornar la mirada hacia “las obras que los seres humanos hemos producido en todas partes del mundo” (126). Como se puede apreciar en la recurrencia de ciertas palabras y afirmaciones en los estudiosos citados hasta el momento, el abandono efectivo de la pretensión a lo universal totalizador es harto difícil de lograr. Para evitar regresar al ámbito de las generalizaciones,

será prudente poner de relieve uno de los mayores escollos que entraña el concepto de “literatura mundial”.

El localismo acérrimo invisible

A pesar de la utilidad incuestionable de las reflexiones de Goethe sobre la traducción y el tráfico de la literatura, como lo apunta Pheng Cheah, el pensador romántico alemán muestra una visión ostensiblemente “jerárquica y eurocéntrica” (30). El arquetipo universal de la belleza sigue siendo para Goethe la poesía clásica griega, mientras que las otras manifestaciones culturales (Goethe menciona la literatura china, la serbia y *El cantar de los Nibelungos*) merecen respeto sólo en tanto que objetos históricos. Según la opinión de Damrosch, Goethe consideraba a estas manifestaciones literarias exclusivamente como ventanas a mundos ajenos (9). En cualquier caso, aquí aparece el gran desafío de la literatura mundial y del cosmopolitismo: “confund[ir] demasiado pronto lo propio con lo universal” (126).

La manera en que el mismo creador del término “literatura mundial” fue presa de este autoengaño es sintomática de cuán difícil es lograr una auténtica fuga del terruño (geográfico o simbólico) para penetrar en el ámbito de los otros. Otro reparo, de índole histórica, nos confirma hasta qué punto el eurocentrismo está latente en las tentativas de una literatura mundial. Edward Said discute este asunto en gran parte de su obra. En “The Text, the World and the Critic” (1975), el crítico palestinoestadounidense discute las consecuencias epistemológicas y políticas de la obra *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* (1855) de Ernest Renan. El propósito de este estudio, de acuerdo con Said, era “describir científicamente la *inferioridad* de las lenguas semíticas, principalmente el hebreo, el arameo y el árabe, medios de tres textos supuestamente sagrados [...] la Torá, el Corán y, luego, los Evangelios derivados” (15). En concordancia con el espíritu científico de su siglo, Renan procedió eliminando el linaje divino de los textos e instauró la autoridad textual del filólogo para determinar el valor lingüístico y literario. Posteriormente, valiéndose de la autoridad así sustentada, Renán reduce estos textos a objetos de estudio del campo académico conocido como estudios orientales:

El abandono de la autoridad divina permite la aparición del etnocentrismo europeo, mediante el cual los métodos y el discurso de la academia occidental analizan, caracterizan y confinan a las culturas inferiores no europeas a una posición de subordinación. Los textos orientales terminan por habitar un ámbito sin desarrollo ni poder – es un ámbito que corresponde exactamente a la posición de una colonia respecto a los textos y la cultura europeos. Todo esto sucede al mismo tiempo que los grandes imperios coloniales europeos en el Oriente están en su inyección o, en algunos casos, floreciendo. (16)

Said y otros pensadores como Franz Fanon y Gayatri Spivak han expuesto la falacia de que los textos no ocupan un lugar en las luchas geopolíticas de dominación.¹¹ Una tentativa como la de Renan, propia de su época y sintomática de la ideología europea del XIX, ya es imposible de concebir a comienzos del siglo XXI. Esto se debe en parte a una toma de conciencia entre los intelectuales sobre los vicios y las implicaciones de la representación de culturas que son ajenas al estudioso o al autor. Se ha instaurado un nuevo desiderátum en las humanidades¹²: la capacidad de establecer un vínculo empático hacia lo Otro, un vínculo que presuponga ante todo lo que el Otro tiene de valioso en sí mismo y lo que tiene de común con lo nuestro, a pesar de (y quizá precisamente por) todas las diferencias. Este viraje no sólo atañe a los estudios humanísticos, sino que responde a un cambio epistemológico de fondo que se ha gestado a lo largo del siglo XX en la civilización occidental, y que, como afirma Oliver Kozlarek, tiene sus antecesores en Kant y Humboldt, entre otros. Tal cambio fundamental sucede con el paso de la primera modernidad a la

¹¹ Es importante no perder de vista que, a pesar de su relevancia histórica y de su cualidad de obra fundacional, el pensamiento de Said ha sido cuestionado en las últimas décadas. Por citar algunos ejemplos, los académicos Bruce Robbins, James Clifford y Richard King apuntan una inconsistencia metodológica esencial en *Orientalism*: por una parte, Said asume un método antirrepresentacionista, deudor de la teoría foucaultiana, pero, al mismo tiempo, parece afirmar la existencia de un ‘auténtico’ Oriente (que es su objeto de estudio). Otro gran foco de ataques contra la perspectiva de Said es la reivindicación del humanismo ilustrado, tradición que está imbuida de una pretensión universal y, por lo mismo, es incompatible, al menos según estos académicos, con la empresa del palestinoestadounidense. La tercera objeción es la del tratamiento selectivo que Said hace del orientalismo como disciplina académica; fuera de su recuento quedan todas las culturas orientales ajenas al mundo árabe (China, India, Japón, etcétera), así como las tradiciones orientalistas que no tenían correlativo político imperialista, como es el caso de la alemana, la rusa y la latinoamericana. Este estudio pretende aprovechar la visión saidiana en lo que tiene de crítica textual y de método de historización de la literatura, sin dejar de lado la dimensión política postcolonial.

¹² A este respecto afirma Kozlarek: “En principio, busco pensar la posibilidad de un ‘viraje humanista’. Estoy convencido de que este viraje ya puede observarse en algunos investigadores sociales, quienes parecen reconocer que la singular oportunidad histórica de la fase actual de la modernidad global consiste en la posibilidad de perfeccionar, aprendiendo de y con todos los demás seres humanos, nuestra propia condición humana mediante la construcción de un mundo en común”. (18) En la obra aquí citada, Kozlarek reconoce la actual crisis del humanismo: “¿acaso el humanismo europeo u ‘occidental’ no es corresponsable del fracaso de la humanidad [*Menschlichkeit*] en el siglo XX?”. (121) No obstante, el sociólogo ve en el humanismo un proyecto inacabado que es necesario radicalizar.

modernidad tardía en que vivimos, llámesele líquida (Bauman), degradada (Garrido) o como lo prefiere Kozlarek mismo: modernidad como conciencia del mundo.¹³

Como lo menciona Saussy, la literatura universal ha perdido su carácter normativo y a veces se comprende en términos de una historia universal de la literatura.¹⁴ Este es también el sentido en que, como ya se dijo, Gadamer comprende tal fenómeno, es decir, el acto de preservar y difundir los textos de las culturas humanas como medio de comunicación simbólica. Es en esta dimensión que el trabajo crítico desde los estudios literarios y desde otras áreas tiene su razón de ser.

Debe quedar claro que, si bien existe un viraje epistemológico en nuestra época que aspira a dar espacio a las distintas cosmovisiones que pueblan el mundo, este viraje ocurre casi exclusivamente en el plano del discurso intelectual. Reflexiones como las de Marshall Berman (*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 1982), Alain Touraine (*Critique de la modernité*, 1996) y de otros tantos pensadores ocurren a contrapelo de las dinámicas concretas de la geopolítica. La rapiña ambiental, la desestabilización de las economías locales debido a la globalización, el agravamiento de las enemistades políticas y la demonización de la cultura islámica y todo lo que la asemeja, constituyen el marco histórico dentro del que los escritores de nuestra época construyen su obra.

Pheng Cheah postula tres condiciones que la literatura mundial debe satisfacer para “negociar y resistir los flujos que sirven al capital global” (36). 1) El rastreo de los procesos de globalización y la tematización explícita del mundo y de la mundanidad, es decir, retomando la definición de *worldliness* propuesta por Said: “el mundo histórico real de cuyas circunstancias ninguno de nosotros puede de hecho ser separado jamás, ni siquiera en teoría” (Kozlarek, 125).

¹³ Kozlarek rastrea este cambio de paradigma en el siglo XX, a partir de la preeminencia y el declive de las teorías de la modernización. La caracterización de tales teorías y de los paradigmas de la primera modernidad han sido de gran utilidad para enmarcar las problemáticas que se abordará en este estudio. Asimismo, Kozlarek analiza las alternativas al pensamiento metatópico, abstracto y difusionista de la primera modernidad, con miras a establecer un nuevo marco de referencia para pensar pluralmente el mundo. Si bien estas reflexiones suceden en el marco de la sociología, Kozlarek se sitúa muy cerca de los estudios literarios y reivindica la mutua utilidad de dichos campos de estudio. Es especialmente interesante la manera en que el académico alemán pone de relieve el pensamiento sociológico presente en la obra ensayística de Octavio Paz.

¹⁴ “The dimensionality of world literature”, p. 291

2) Ante la pregunta: “¿Qué [tipo de] mundo nos permite imaginar tal obra de literatura mundial?”, la obra en cuestión debe responder con un panorama donde no sólo esté focalizada la cultura del Atlántico Norte, sino también las experiencias de la globalización en el sur poscolonial. Aquí, Pheng Cheah enfatiza que dichos recuentos, incluso si su postura es cosmopolita, serán mediados a través de las identidades nacionales, que no pueden ni deben ser soslayadas en el debate sobre la modernidad plural.¹⁵

3) La concepción del mundo ofrecida por los textos literarios alcanzará una complejidad satisfactoria si no sufren el lastre de la visión eurocéntrica desarrollista. El imperativo del progreso universal, propio de la primera modernidad, obliga a situar a los distintos pueblos en una escala de atraso relativo. Esto, a su vez, impide abordar las distintas culturas respetando el elevado multifacetismo de sus religiones, normas socioculturales y ubicaciones geopolíticas. En vez de tal visión, las obras literarias deben mostrar al mundo como un campo de fuerzas en conflicto que se yuxtaponen y permanecen en relación abierta y constante.

El último criterio postulado por Cheah es coherente con la crítica de Kozlarek a las teorías de la modernización. En los apartados “Una breve historia de la lógica temporal” y “Lógica temporal, violencia metatópica y colonialismo como puntos de referencia”, Kozlarek estipula que el ideal del progreso moderno suponía una visión predominantemente temporal y también fuertemente desespacializada de la historia. Es interesante, no sólo en términos de una reflexión sobre la modernidad, sino también para los fines de este estudio, notar que tanto Cheah como Kozlarek enfatizan la necesidad de la espacialización de nuestra concepción del mundo y la supresión del imperativo del progreso, que sobredimensiona el aspecto temporal (36).

El resultado de tal viraje, sea en el ámbito de la sociología, de la crítica o de la creación literaria (o cualquier otra disciplina humanística), será una labor intelectual que

¹⁵ En la larga lista de objeciones contra la literatura mundial que Apter consigna, se destaca justamente la falta de visibilidad de las adscripciones nacionales:

La Literatura Mundial reconoce insuficientemente el impacto del colonialismo y la descolonización en la historia literaria. *Littérature-monde*, como los paradigmas de la Literatura Mundial en general, o refuerzan las viejas alineaciones literarias nacionales, regionales y étnicas o proyectan una pantalla planetaria desnacionalizada que ignora las estructuras profundas de la pertenencia nacional y el interés económico que delinean la industria cultural internacional. (177)

permita ver el mundo actual desde un ángulo nuevo, más propicio para entender al Otro, capaz de construir un hábitat en común. Marshall Berman lo expone en términos sencillos y contundentes: “los hombres y las mujeres modernos [...] afirman su dignidad en el presente –aunque sea un presente miserable y opresivo–, y su derecho a controlar su futuro, esforzándose por labrarse un lugar en el mundo moderno [...]” (xviii). Los *desiderata* expuestos hasta aquí serán empleados como marco de referencia para exponer la peculiar constitución simbólica e histórica de tres obras literarias escritas durante el siglo XX.

Literatura mundial como literatura del mundo. Objetivo y pertinencia de esta investigación

El núcleo de esta investigación consistirá en el análisis de la representación de lo no occidental¹⁶ en un par de obras del escritor francés Michel Butor y en un poema extenso de James Merrill, poeta estadounidense. Dicha representación será analizada a la luz de los principios antedichos (Said, Berman, Cheah, Kozlarek), y puesta tanto en el contexto de una renovación cultural y literaria en los medios francés y estadounidense, como en el marco de una pugna epistemológica en el seno de la *intelligentsia* occidental. Michel Butor y James Merrill se insertan en la tradición universalista, humanista, cosmopolita de Goethe y salen al encuentro de diversas cosmogonías que les son ajenas, intentando establecer un mundo compartido con aquellos hombres y aquellos símbolos. La crítica (primordialmente la de sus respectivos países) ha reivindicado los esfuerzos de Butor y Merrill como prueba de un nuevo paradigma de relaciones interculturales. Nuestra hipótesis es que sus tentativas literarias detentan aspectos genuinamente conciliadores, pero, al mismo tiempo, adolecen de una indeseable ceguera respecto al peso de las identidades nacionales, de los mecanismos del capital y del ejercicio del poder colonial militar en las transformaciones del mundo durante el siglo XX. En última instancia, esta ceguera menoscaba parcialmente la validez humanista de la obra de Butor y en mayor medida la de James Merrill. Los resultados de tal ejercicio, esperamos, deben expresar el grado de complejidad y encono con que el choque entre la ideología monolítica de la primera modernidad y sus

¹⁶ Una problematización de la categoría “Occidente” y “no occidental” se llevará a cabo en el tercer capítulo, en la sección “Una otredad de museo”.

reconstrucciones antihegemónicas sucedieron y siguen sucediendo incluso en las mentes más penetrantes de nuestra época. Idealmente, este esfuerzo redundará en una mejor valoración de los aspectos ideológicos presentes en las obras analizadas, pero también pondrá el acento sobre los puntos ciegos de la crítica que los ha abordado hasta ahora.

Estos dos autores han sido elegidos en función de varias características compartidas, que los vuelven de suma relevancia para entender las mutaciones recientes de la modernidad. Michel Butor nació en Mons-en-Barœul, Francia, el 14 de septiembre de 1926. James Merrill nació el 3 de marzo de 1926 en Nueva York, Estados Unidos. A pesar de que ambos autores pasaron ciertos periodos de sus vidas en distintas partes del mundo, queda claro, al leer su literatura, que sus países de nacimiento son, en el propio imaginario, constitutivos de su identidad. Atendiendo a la lógica en que se situará este estudio, y que será explicada en la sección siguiente, estos datos, más allá de ser biografemas insulsos, arrojan información sobre el trasfondo histórico de las obras en cuestión.

Francia y Estados Unidos son dos de los países con más influencia en la historia reciente del mundo. La modernidad se inaugura en el mundo con la Revolución Francesa en 1789 (Touraine, 24-25)¹⁷. Tras los bombazos atómicos en Hiroshima y Nagasaki, las teorías de la modernización postularon el modelo estadounidense como el *súmmum* de todas las aspiraciones de progreso económico, social, político y moral para la segunda mitad del siglo XX (Kozlarek, 55-65). Michel Butor y James Merrill fueron testigos de la Segunda Guerra Mundial y de la polarización del mundo en los bloques soviético y capitalista, así como del colapso de la U.R.S.S. y la reunificación del mundo bajo el esquema económico capitalista, donde siguen privando muchas de las antiguas tensiones geopolíticas.

En lo que al arte occidental respecta, si hay dos literaturas que podrían considerarse hegemónicas, son las escritas en lengua inglesa y francesa. Sus aportaciones se cuentan entre las más abundantes, al menos según la perspectiva de críticos propios de estos contextos, como Harold Bloom, en cuyas listas de autores canónicos la proporción de francófonos y anglófonos supera por mucho a las de otras regiones. Según se demostrará en

¹⁷ Cabe mencionar que el proceso histórico y epistemológico conocido como modernidad o edad moderna es el resultado de un número bastante grande de factores, que no sólo tienen su raíz en Francia. Para los propósitos de este estudio, sin embargo, basta retomar el hilo de este proceso justamente donde Touraine sugiere su comienzo.

el rescate de la crítica realizada a sus obras, se intentará mostrar el papel especialmente relevante de Butor y de Merrill para sus circuitos literarios.

Otro de los paralelismos detectables entre la obra del francés y del estadounidense surge al analizar la transformación de la relación entre sus estéticas y los cánones predominantes de su tiempo. Desde los comienzos de su trayectoria poética hasta antes de las obras que serán analizadas en esta investigación James Merrill fue clasificado como parte del *New Aestheticism* (nuevo esteticismo) por su uso cabal y purista de las formas líricas clásicas; paralelamente, Michel Butor encontró el reconocimiento primero como *nouveau romancier* (nuevo novelista). Estas clasificaciones también fueron adjudicadas a otros escritores como Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1953), Nathalie Sarraute (*Tropismes*, 1957) y Claude Simon (*Le Vent*, 1957) por el lado francés; y Richard Wilbur (*The Beautiful Changes*, 1947), Gertrude Schakenberg (*Portraits and Elegies*, 1982) y Paul Muldoon (*Meeting the British*, 1987) en la literatura anglófona.

La escritura de *Le Génie du lieu* y *Mobile*, de parte del francés, y *The Changing Light at Sandover*, de Merrill es interpretada por la crítica como transformación marcada que aleja a ambos autores de los senderos más transitados de sus respectivos circuitos. De ese momento en adelante, tanto Butor como Merrill se servirán de herramientas estilísticas no idénticas pero sí conmensurables, entre los que destacan el prosaísmo, la referencialidad, el empleo sistemático y muy semantizado de mayúsculas, itálicas, sangrías, entre otras muchas a detallar.

Durante y después de estas transformaciones, los discursos literarios oficiales han legitimado a Butor y a Merrill como dos autores de un profundo humanismo y detentores de un mensaje de reflexión digno de ser asimilado por todas las culturas. En su introducción a las *Œuvres complètes*, Mireille Caille-Gruber afirma que Butor escribe en “un francés del doquier, un francés centrífugo, no-hegemónico” (10); según Phoebe Pettingell, el mensaje central de *Sandover* es que “tras nuestra visión miope destella una comprensión más profunda de la vida que la que hasta ahora hemos concebido” (161).

Tal pretensión humanista también es palpable dentro de las obras a analizar. Es relevante, a este respecto, que uno de los detonadores de la prosa sobre Egipto en *Le Génie*

du lieu, según lo indica el texto, es el repudio del autor por la guerra de Argelia, en 1957, y su decepción ante quienes habían depositado en Francia una confianza “ingenua y tan encarnizada”. En *Sandover*, por otra parte, Merrill personaje recibe dictados del más allá mediante una güija. Sus interlocutores son espíritus angélicos que le revelan certidumbres problemáticas pero, dentro de la lógica del texto, necesarias para salvar a la humanidad de la catástrofe nuclear y ambiental. Estos espíritus le piden al protagonista que escriba “poemas de ciencia” para transmitir este mensaje al mundo. Como se verá más adelante, este sentido de urgencia es transferido al texto *real* escrito por James Merrill autor, mediante procedimientos literarios que serán detallados en su momento.

Tales atributos sitúan a las obras en cuestión directamente en el debate de la literatura mundial explicado antes. *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *The Changing Light at Sandover* son literatura acerca del mundo como totalidad, si bien, en todo momento, en concordancia con las reflexiones de Pheng Cheah, esa mundanidad¹⁸ es mediada por las identidades nacionales.

No hay, estrictamente hablando, ningún precedente de un análisis comparativo entre el escritor estadounidense y Michel Butor. Sin embargo, la crítica literaria ha establecido algunos vínculos entre ellos. Robert Polito, en su *A Reader's Guide to James Merrill's The Changing Light at Sandover*, nombra como antecedente del modo de construcción de este texto “las consignas antisistemáticas de los surrealistas André Breton y Francis Picabia, y de sus admiradores europeos y americanos, Raymond Roussel en *Impressions of Africa* [...] Michel Butor en *Mobile* [...]” (4). Ambos autores también son incluidos en el estudio de John White, *Mythology in the Modern Novel: a Study of Prefigurative Techniques* (1971), en que están listados alrededor de cuarenta autores activos entre los años 40 y los 60 del siglo pasado y que usan motivos y arquetipos mitológicos. Merrill figura con *The Diblos Notebook*, en que se sirve del mito de Orestes, mientras que Butor hace alusiones a *La Eneida* en *La Modification*.

¹⁸En el sentido en que Said utiliza este término (*worldliness*), es decir, la cualidad de cualquier texto y sujeto de siempre estar insertos en un contexto histórico y social.

La paradoja latente en las obras de Butor y de Merrill es la de una pretensión de descentramiento identitario en busca de un encuentro con el otro, que por otra parte en la ejecución está llena de reducciones y esencialismos.¹⁹ En *Le Génie du lieu, Mobile* y *The Changing Light at Sandover*, varias de las culturas, los textos sagrados y los símbolos no europeos aparecen cristalizados, reducidos a sus componentes más superficiales o son representados de una manera muy similar a la que Edward Said denuncia en la *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* de Renan.²⁰

Finalmente, consideramos que tal exposición de los intrínsecos ideológicos y estéticos en la obra de Butor y de Merrill permitirá explicitar las evasivas pugnas que libran los dogmas de la primera modernidad y los *desiderata* de la modernidad tardía y que es fruto de una serie de desengaños históricos.²¹ Tales consideraciones deben coadyuvar a la justa ponderación del legado europeo que por varios siglos ya se ha postulado a sí mismo como la piedra de toque del humanismo; en el mejor de los casos, también, debe contribuir a la amplia discusión sobre la representación de la otredad y las dificultades de un diálogo intercultural efectivo.

Pertrechos para fugarse de sí. Exposición y justificación de la metodología.

Presupuestos teóricos

La pertinencia de la literatura comparada como enfoque para el problema a analizar en este estudio está fundamentada en las consideraciones que de este campo hacen algunos expertos. En su *Comparative Literature: Theory, Method and Application* (1998), Steven Tötösy de Zepetnek define al campo de estudio en términos que empatan ceñidamente con los objetivos de nuestra investigación:

La literatura comparada es *in toto* un método en el estudio de la literatura al menos de dos maneras. Primero, la literatura comparada significa el conocimiento de más de una lengua y literatura nacionales, y/o significa el conocimiento y aplicación de otras disciplinas en y para el estudio de la literatura y, segundo, la literatura comparada tiene una ideología de

¹⁹ Diana Fuss afirma que el esencialismo es “comúnmente entendido como una creencia en la esencia real y verdadera de las cosas, las propiedades invariables y fijas que definen el qué [*whattness*] de una entidad dada [...] Es importante notar que el esencialismo es típicamente definido en oposición a la diferencia [...] La oposición es útil en cuanto nos recuerda que un sistema complejo de diferencias culturales, sociales, físicas e históricas –y no un conjunto preexistente de esencias humanas– posiciona y constituye al sujeto.” (*Essentially Speaking*, 1989: xi-xii). Citado el 4 de mayo de 2015 en la página Postcolonial Studies @ Emory: <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/essentialism/>

²⁰ Estas cuestiones serán abordadas en el tercer capítulo, “Una otredad de museo”.

²¹ Tal trabajo expositivo ocupará el cuarto y último capítulo, “Sublimaciones y de(con)strucciones del establishment”.

inclusión del Otro, sea éste una literatura marginal en las distintas definiciones de marginalidad, un género, varios tipos textuales, etcétera. (13)

El “ejercicio y amor por el diálogo entre culturas” (13) es un rasgo decisivo de la literatura comparada y una herramienta indispensable dentro del marco de las últimas teorizaciones sobre la modernidad reciente. En este sentido también, en *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability* Emily Apter discute las potencialidades de la literatura comparada en el marco de un nuevo siglo y unas nuevas problemáticas civilizatorias:

El longevo compromiso de la literatura comparada con la investigación de zonas de expresión cultural y literaria que existen sin ser nombradas o que son cercadas tras alegaciones de intraducibilidad se moviliza, entonces, en aventuras curriculares que pretenden especificidad geopolítica y alcance teórico contra la textura fina de la comparación filológica. (44)

La postura de Apter tiene grandes reservas. La crítica estadounidense desconfía de un procedimiento literario anclado en el proyecto social de la Ilustración²², de la *Weltliteratur*²³, de las periodizaciones rígidas y de la pretensión de una traducibilidad total que saquea las culturas y los lenguajes para acelerar esa unificación global de los poderes sociales y políticos.²⁴ Apter “invoca la intraducibilidad como un gesto deflacionario contra el expansionismo y la escala pantagruélica de los esfuerzos de la literatura mundial” (3).

La pretensión de tomar obras literarias de distintas culturas y compararlas implica adjudicarles una conmensurabilidad que contradice, además, los postulados de cierta sociología, según la cual los sistemas culturales son unidades herméticas que sólo tienen sentido dentro de sí mismas. Este es el caso de Claude Levi-Strauss, en su libro *La pensée sauvage* (1962). El argumento de Apter es bastante más circunspecto y matizado: se refiere a la intraducibilidad como “aquello que impide la fluidez de la traducción pero habilita, no obstante, las facultades críticas” (138). Inconmensurabilidad e intraducibilidad son

²² A este respecto, Apter afirma que “la literatura comparada a menudo ha funcionado como el brazo humanístico de la diplomacia ilustrada. Se ha dedicado a producir ciudadanos del mundo complejamente aculturados y lingüísticamente capaces, que consolidan el entendimiento global y la convicción pragmática de que el consenso universal –o lo que Kant llamó la ‘federación pacífica’– se puede alcanzar mediante un patrimonio lingüístico compartido y expandido” (129).

²³ Véase “Translating ‘World Literature’”, la tercera parte de *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, donde Apter aborda las reflexiones de Eric Auerbach, Edward Said, Jacques Derrida y Abdelfattah Kilito en torno al legado y a la práctica contemporánea de la traducción.

²⁴ Apter desconfía de las “tendencias en la Literatura Mundial hacia una reivindicación reflexiva de la equivalencia y la sustituibilidad cultural, o hacia la celebración de ‘diferencias’ marcadas [*branded*] nacional y étnicamente que han sido mercadeadas por nicho como ‘identidades’ comercializadas” (2).

objeciones válidas no sólo para la nuestra, sino para cualquier investigación dentro del marco de la literatura comparada. Nosotros proponemos una respuesta en la metodología que se empleará. Este estudio se servirá de los preceptos establecidos por Tötösy de Zepetnek y Siegfried J. Schmidt, cuyos trabajos están orientados a la literatura comparada (entre otras áreas), dentro del marco de la *Empirische Literaturwissenschaft* (Estudio empírico de la literatura). El marco de referencia propuesto por ellos es útil para este estudio por una serie de razones.

Primero, el estudio empírico de la literatura tiene una pretensión de cientificidad basada en la teoreticidad, la empiricidad y la aplicabilidad. Cientificidad aquí no se refiere a la obtención de una verdad apodíctica, sino a la explicitación de los presupuestos teóricos, el apego a la realidad textual y contextual, así como la reflexividad sobre la elección de los procedimientos y los objetos del trabajo analítico.

Segundo, este marco de referencia propone una definición nítida de cultura, una descripción clara del funcionamiento de los procesos culturales y específicamente literarios, así como un trasfondo filosófico que evita, por una parte, el determinismo y el positivismo propio de ciertos enfoques como la sociología marxista de la literatura y, por otra parte, el misticismo al que puede verse reducida cierta hermenéutica.²⁵ Sustentado en el constructivismo, este enfoque permite establecer un principio de conmensurabilidad entre obras basado en su calidad de sistemas insertos en macrosistemas. En cuanto a la objeción de intraducibilidad enunciada por Apter, nuestra investigación incluirá, cuando sea pertinente, una lectura a ras de texto que permita exponer las palabras y frases que se resisten a su exilio al español o que son refractarias a la comparación interlingüística. En este aspecto, el modelo que la autora misma utiliza para sus “palabras clave”: *cyclopaedia, sex, gender, peace, monde, fado, saudade*, entre otros, es especialmente instructivo.

²⁵ Schmidt se refiere especialmente a la hermenéutica desarrollada por Martin Heidegger, Richard Alewyn, Wolfgang Kayser y Benno von Wiese en la Alemania de la posguerra. De acuerdo con Schmidt, esta lectura inmanentista estaba estrechamente conectada con las jerarquías sociales que preservaban la autoridad intelectual de estos “grandes intérpretes” (2).

En tercer lugar, el estudio empírico de la literatura enfatiza la cualidad autopoética²⁶ y contingente de los sistemas culturales y la manera en que éstos condicionan, posibilitan y limitan los actos (sociales o cognitivos) de sus miembros. Este aspecto es fundamental porque permite hacer una lectura de *Le Génie du lieu, Mobile* y *The Changing Light at Sandover* que exponga cómo el “modelo de realidad” del que Butor y Merrill participan condiciona sus apreciaciones de otras culturas, sin que esta crítica sea ni una descalificación estética, una reprobación de índole moral ni una imposición teórica arbitraria sobre los textos en cuestión.

Además, la literatura comparada, tal como la entiende Tötösy de Zepetnek, y el estudio empírico de la literatura, descrito por Schmidt en “Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies”, están abiertos a un enfoque multidisciplinar. La reconstrucción contextual y el análisis semiótico de los objetos culturales²⁷ permitirá un abordaje en el que los trabajos antropológicos de Roger Bartra sobre el mito del salvaje y las reflexiones poscoloniales de Edward Said, Gayatri Spivak y otros teóricos, podrán ampliar la gama de información a obtener sobre la paradoja eurocentrismo-otredad en *Le Génie du lieu, Mobile* y *The Changing Light at Sandover*.

Después de la tendencia hacia la especialización y la compartimentación del conocimiento que tuvo lugar durante una gran parte del siglo XX y que, de acuerdo con Niklas Luhmann se debía a que “cuanto más compleja sea la sociedad, tanto más diferenciados se harían sus instrumentos cognitivos y más detallada será la comprensión de los objetos por conocer” (parafraseado por Kozlarek, p. 113), Kozlarek afirma el surgimiento de un “viraje humanista” (113-129) que permitiría reagrupar las dispersas y centrífugas áreas de reflexión bajo el “hombre” en tanto que metaconcepto unificador. Esto

²⁶ Término creado en el marco de la biología empírica por Humberto Maturana e incorporado por Niklas Luhmann a la teoría de los sistemas sociales en *Autopoiesis, Handlung und kommunikative Verständigung* [*Autopoiesis, acción y comprensión comunicativa*, 1982]. Autopoiesis se refiere a la capacidad peculiar de los organismos vivos de producirse y reproducirse a sí mismos. Otra implicación importante es que este concepto elimina las fronteras entre lo biológico y lo social, pues tiene validez operativa desde el nivel celular hasta el de las interacciones sociales. Las características de los sistemas autopoéticos son la autonomía, la emergencia, la clausura operativa y la autoconstrucción de estructuras. Una sucinta y efectiva introducción al concepto de autopoiesis es dada por Darío Rodríguez y Javier Torres en “Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana”, en *Sociologías*, Porto Alegre, año 5, no. 9, enero-junio de 2003, pp.106-140.

²⁷ “As the overall subject of study in [the Empiric Study of Literature] we choose the literary system composed of the social literary system and the semiotic literary system”. Schmidt, p. 4.

posibilitaría el estudio *positivo* de las experiencias humanas, privilegiando contenidos concretos por encima de la abstracción propia de la primera modernidad. Desde la sociología, Kozlarek se pregunta por las “coincidencias fundamentales [...] que existen entre la producción sociológica de conocimiento y la literatura” (155).

Este viraje rehabilita el estudio de los textos literarios que era un recurso de las ciencias sociales durante el siglo XIX pero que el cientificismo y la pretensión de autonomía las obligó a abandonar (155). En este tenor, Lewis A. Coser reconoce el valor aún vigente de tal procedimiento: “[l]a imaginación creativa del artista literario ha logrado a menudo penetraciones en procesos sociales que han permanecido sin explorar en las ciencias sociales” (en Kozlarek, 154). También el citado Marshall Berman ha demostrado cómo los procesos de la civilización moderna tienen un correlato sólido y analizable en la literatura. En su *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Berman se sirve del *Fausto* de Goethe, de Baudelaire, Dostoievski y los poetas neoyorkinos de medio siglo para entender el devenir epistemológico y existencial de nuestra época.

Estructura de la investigación

Siguiendo la lógica del Estudio empírico de la literatura, procederemos mediante la exposición del sistema más amplio pertinente, que en este caso será el de la cultura francesa y estadounidense durante el siglo pasado. Después, nos adentraremos en los subsistemas que están insertos en aquel (incluyendo los literarios) y que son de interés para comprobar la hipótesis enunciada arriba.

El primer capítulo, “Siglo XX en el mundo”, esbozará el macrosistema de la historia cultural y literaria en Francia y Estados Unidos. Se expondrá el contexto en el que Butor y Merrill comenzaron su obra literaria, así como las pugnas ideológicas e intelectuales correspondientes, sobre todo en la línea de las transformaciones de la modernidad. Para ello nos apoyaremos, entre varios otros trabajos, en *Age of Extremes. The Short Twentieth Century, 1914-1991*, del historiador británico marxista Eric Hobsbawm, cuyo análisis marcadamente politizado permite rastrear varias de las problemáticas relevantes para este estudio. Un tema tan vasto desde luego obliga a un ejercicio de síntesis. De entre todos los

fenómenos civilizatorios que circundaron e informaron la educación de los escritores en cuestión, se privilegiarán los cambios geopolíticos (las fracturas sociales y bélicas del continente europeo; el ascenso político-militar estadounidense), las renovaciones epistemológicas (el impacto de la obra de Nietzsche, Freud y Marx; las mutaciones en los conceptos “hombre”, “lenguaje” y “mundo natural”; la cultura de consumo) y las renovaciones literarias (las vanguardias históricas, el *modernism*, el *nouveau roman*, el *New Aestheticism*, etc.).

El segundo capítulo “Los géneros abandonados”, indicará las peculiaridades de la transformación estética, la expansión temática y los mecanismos formales que caracterizan a *Le Génie du lieu* y *Mobile*, de parte del francés, y *The Changing Light at Sandover*, de Merrill. La crítica detecta, a partir de estas obras, una transformación marcada que aleja a ambos autores de los senderos más transitados de sus respectivos circuitos. De ese momento en adelante, tanto Butor como Merrill se servirán de herramientas estilísticas no idénticas pero sí conmensurables, que les permitirán maridar distintos géneros y registros. Para esta sección, será necesaria una elaboración sobre la historia del concepto de “género literario”, así como la indagación en varias teorías literarias del siglo XX, entre las que figuran las de Northrop Frye, Marjorie Perloff, Jean-Luc Nancy, Kubo Akihiro y Jean Bessière, entre otros que permitirán describir de manera pertinente la peculiaridad estética de las obras en cuestión.

El tercer capítulo, “Una otredad de museo”, abordará de manera concreta la dimensión de las culturas, los textos sagrados y los símbolos no europeos que son referenciados en *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *The Changing Light at Sandover*. En específico, nos concentraremos el abordaje que Butor y Merrill realizan de la cultura árabe (el viaje de Butor a Egipto y su confrontación con el mundo poscolonial y con el islam; la interacción de James Merrill personaje con el espíritu de Mahoma) y de las culturas nativas norteamericanas (incluyendo a los apalache, timicua, creek, cherokee, semínola, por una parte, en la obra Butor; y la aparición del emperador azteca Moctezuma como uno de los personajes de ultratumba en la saga de Merrill). Con la ayuda de la teoría de pensadores como Eduard Said, Dipesh Chakrabarty, Roger Bartra, Thomas Docherty y Octavio Paz,

indagaremos en las comparaciones que los escritores realizan entre la educación y la moralidad en el ámbito árabe y en el occidental, así como las formas en que estas expresiones culturales están ligadas a los binomios occidentales *mythos/logos*, *ciencia/religión*, tanto para el caso del islam como para el de las civilizaciones nativas americanas. Se expondrán pasajes de las tres obras que pongan de relieve la naturaleza, ya sea empática, ya sea instrumental, de la relación que los autores establecen con sus temáticas, así como sus esfuerzos por rechazar el legado eurocéntrico de la cultura hegemónica occidental.

En el cuarto y último capítulo, “Sublimaciones y de(con)strucciones del establishment”, traeremos a colación de nuevo los imperativos postulados por Pheng Cheah y la caracterización expuesta por Olivier Kozlarek de las teorías de la modernización estadounidense. A la luz de estos argumentos, haremos un resumen expositivo de los intrinques ideológicos y estéticos en la obra de Butor y de Merrill, tratando de delinear de manera clara las evasivas pugnas que libran los dogmas de la primera modernidad y los *desiderata* de la modernidad tardía. Finalmente, haremos una recapitulación teórica de los resultados obtenidos, y esbozaremos una prospectiva de los retos que enfrenta una literatura que desee abordar el mundo como una multiplicidad imaginada e inclusiva.

1. Siglo XX en el mundo

La historia reciente de Occidente es el marco que engloba tanto la experiencia vital como el trabajo literario de Michel Butor y James Merrill. A continuación, llevaremos a cabo una exposición sintética de varios de los acontecimientos fundamentales acaecidos en Europa a principios de ese siglo, poniéndolos en relación con sus consecuencias epistemológicas y, más ceñidamente, artísticas. Siguiendo la lógica perceptible en varios de los historiadores y pensadores de la cultura que se citarán a continuación, optamos por comenzar por hacer un retrato de Francia en el momento en que la Primera Guerra Mundial zaja el proyecto moderno burgués que se había consolidado, no sin reveses, a lo largo del siglo XIX. Abordaremos el contexto estadounidense justo en el momento en que la capitulación de Japón en la Segunda Guerra Mundial le confiere al país norteamericano la hegemonía bélica y económica. En ambos casos, pasaremos de los eventos políticos, bélicos y científicos a sus efectos en el ámbito del pensamiento en general, y de ahí a las consecuencias del ámbito literario en concreto.

*

Las vidas de Michel Butor y James Merrill comienzan doce años después de que Austria le declarara la guerra a Serbia el 28 de julio de 1914 y con ello, en palabras de Eric Hobsbawm, “el gran edificio de la civilización del XIX se desmoronara en las llamas de la guerra mundial, a medida que colapsaban sus pilares”. James Merrill murió en Arizona en 1995; Butor sigue, al día de hoy, activo en la escritura y la enseñanza, pero, en sus propias palabras, está escribiendo la “coda” de su obra.²⁸ Las vidas de estos autores, así como los textos que escribieron, están enmarcados en el siglo XX, de modo que será necesario un recuento, así sea breve, de los hitos que dieron forma a esta centuria, para poder encuadrar

²⁸ De acuerdo con Frédéric-Yves Jeannet –escritor francomejicano, butorólogo y amigo del autor de *Mobile*– Butor ha afirmado esto en conversaciones privadas. Sirva este apunte como justificación de que, en lo que respecta a esta investigación, tomemos como concluida la obra butoriana, que ya cuenta más de mil libros y cuyo ordenamiento ya ha comenzado en las *Œuvres complètes*, en las Éditions de la Différence. Nos basaremos en este supuesto para todos los juicios sobre el valor de la misma.

mejor el desarrollo de la literatura occidental en que ambos autores han dejado una huella palpable.

En su *Age of Extremes* (1994), Erick Hobsbawm enfatiza un hecho que da la medida del cambio civilizatorio acaecido en 1914: antes de ese año, jamás había habido “guerras mundiales”. En el periodo que va de 1815 a 1914, ninguna potencia bélica había combatido a ninguna otra fuera de su región inmediata, que no es el caso, por cierto, de las confrontaciones entre potencias imperiales y enemigos más débiles al otro lado del océano. Las invasiones imperialistas europeas eran “materia de literatura de aventuras o de reportaje de corresponsal de guerra –esa innovación de mediados del siglo XIX–, más que asuntos de relevancia directa para la mayoría de los habitantes de los estados que las libraban y las ganaban”. (23)

La Primera Guerra Mundial involucró un cambio de paradigma. De acuerdo con Hobsbawm, la ausencia de acuerdos de paz, que hubieran podido terminar el conflicto antes y salvar la vida de millones de personas, revela un proceso de fondo que se había gestado en el seno de las sociedades europeas durante el siglo XIX: la política y la economía se habían fusionado, de modo que la primera había adquirido la codicia ilimitada y la competitividad que caracterizan al capitalismo. Alemania quería una “posición política y marítima global” como la que en ese momento tenía Inglaterra. Para Francia, el crecimiento de Alemania se presentaba como una amenaza económica, además de política, cuyos pormenores serán tratados más adelante en este capítulo. Las trincheras y el gas mostaza son dos símbolos de la Primera Guerra Mundial, donde murieron alrededor de nueve millones de personas en batalla. De acuerdo con Singer, citado por Hobsbawm, “[el año de] 1914 inaugura la edad de las masacres”. (24)

Y, las consecuencias, según las expone el historiador inglés, van más allá. “La experiencia misma [de la muerte masiva en el Frente Occidental] naturalmente ayudó a brutalizar [en lo sucesivo] tanto los conflictos armados como la política: si aquellos podían ser conducidos sin contar los costos humanos o cualesquiera otros, ¿por qué no también la política?” (26) En lo sucesivo quedó claro que las poblaciones de los países europeos no estarían dispuestas a apoyar a gobiernos que mandaran a sus ciudadanos a la muerte de esa

manera. No obstante, la consecuencia fue la práctica de despreciar absolutamente la vida del enemigo para salvar la de los compatriotas, como, de acuerdo con Hobsbawm, sucedió cuando, casi treinta años después, el gobierno estadounidense decidió tirar la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki.²⁹

La doctrina de la “victoria total” obligó a los países a desangrar sus economías y arruinó la ya de suyo exigua posibilidad de restaurar algo incluso remotamente parecido a “una Europa estable, liberal y burguesa” (30). Hobsbawm habla sin rodeos de un “pronunciado declive de los valores de la civilización” que, obligaría a las sociedades europeas a replantear sus certezas. Las artes serán un escenario central de las pugnas del pensamiento en un mundo que se le escapaba al hombre de las manos.

La Francia atribulada de Michel Butor

Si, como lo afirma Elena Real, “[s]e abre el siglo XX en Francia con los fastos rutilantes del París de 1900 y un optimismo contagioso por la modernidad [...]” (1075), la Primera Guerra Mundial daría un giro lúgubre a la situación, que sin embargo ya se enturbiaba paulatinamente con la división política de la sociedad y de la intelectualidad durante esos primeros catorce años del siglo.³⁰

Desde comienzos de la centuria, los ánimos nacionalistas se fortalecían en Francia, y en especial se encarnaban en un recelo contra Alemania. Los motivos son en parte

²⁹ El historiador Philip Jenkins parece en desacuerdo con este juicio de Hobsbawm y más bien explica las circunstancias aparentemente justificadoras de la decisión estadounidense: “Se planeó la invasión, con el cálculo de que el número de bajas propias estaría entre una cifra optimista de 40,000 y otra más realista que se aproximaba al millón, por no hablar de las bajas japonesas. A los mandos aliados les preocupaba también la posibilidad de que, en caso de invasión, los japoneses se vengaran con sus numerosos prisioneros estadounidenses y de otros países aliados. Además, aunque los japoneses habían expresado su interés en una paz negociada, las condiciones que proponían indicaban falta de realismo sobre la magnitud de su derrota.” (2012, 315). Morison *et al.*, en su *Breve historia de los Estados Unidos* (homónima de la de Jenkins), se limitan a exponer los hechos sin emitir un juicio.

³⁰ Real sitúa el Asunto Dreyfus (“L’Affaire Dreyfus”) como uno de los primeros sucesos que marcarían las hondas divisiones en la opinión pública. El capitán Dreyfus, de origen judío, es acusado ante un tribunal, en el año 1884, de transmitir información militar a los alemanes. Todo el ámbito intelectual se polariza en torno al asunto: “Toman la defensa de Dreyfus aquellos a quienes por lo general anima un mismo ideal democrático y un mismo sentimiento antimilitarista, antirracista y anticlerical de la sociedad. Se enfrentan a ellos los defensores del honor del ejército, de la unidad nacional y de la patria, unidos también por un antiparlamentarismo y antisemitismo más o menos encubiertos” (1016). En el lado de los pensadores de las distintas izquierdas que se pronuncian en defensa de Dreyfus y de lo que representaba su caso están Émile Zola, J. Benda, O. Mirabeau, L. Blum, Ch. Péguy y Anatole France, entre otros. Del otro lado está Maurras, el fundador de la revista *Action française*, de ideología monárquica y antisemita; y, con muy distintos grados de radicalidad política, M. Barrès, P. Bourget, J. Renard, Hérédia, Coppée, L. Daudet, J. Verne y otros tantos (1076-1077). Cabe mencionar que Goetschel y Loyer enfatizan también la propia Primera Guerra Mundial y la revolución bolchevique en Rusia como factores determinantes de la polarización política y el devenir intelectual (30-32).

históricos. El historiador F. Roy Willis los define como una *Erbfeindschaft* (enemistad hereditaria), que se remonta hasta la época de Luis XIV. Por otra parte, las hostilidades acaecían constantemente y la última de ellas fue conocida como la crisis de Marruecos (1904-1911), según Real (1077). Lo que ni los nacionalistas ni los antimilitaristas franceses esperaban es que, tras la declaración de guerra de Deladier, el enemigo invadiría el territorio nacional rápidamente y que la Primera Guerra Mundial duraría años. Pierre Goubert, historiador especialista en el siglo XVII, nos comparte en su *Historia de Francia* una reflexión que, si bien él mismo reconoce como poco fundamentada académicamente, nos da una idea del estado de las cosas para la nación gala al final de la Gran Guerra y en los lustros siguientes:

En cuanto a Francia [...] tenía que curar sus llagas, reconstruirse y sacar sus cuentas. No insistiremos en la triste estadística de los muertos, los inválidos, los enfermos, los afectados por el gas, los niños que se echan de menos y los nietos que nunca se tendrán [...] este país que cada vez tendrá menos hijos parece que ya no cree en sí mismo. Es necesario haber visto las miserias de la crisis de 1930-1935, las sopas populares y los parados mal pagados; haber sentido y comprendido el sombrío silencio que rodeó la movilización de 1939 [...] sopesar el “decaimiento de la inteligencia y la voluntad” (Marc Bloch) que precipitó a Francia en la humillación [...]. (290)

Al margen de la política, de acuerdo con Goetschel y Loyer, existe una sensación de decadencia generalizada, “no sólo de Francia sino igualmente del Occidente y de la humanidad” (35). Ya en 1914, Henri Bergson reflexiona sobre la “mecanización del espíritu” a manos de la técnica moderna (“*Séance publique annuelle de l'Académie des sciences morales et politiques du samedi 12 décembre 1914*”). La Primera Guerra Mundial, con su desfile de horrores descrito antes, pone de relieve las nefastas consecuencias del individualismo burgués y del “capitalismo salvaje” (Goetschel y Loyer). El francés Albert Demangeon publica *Le Déclin de l'Europe* (1920) y el alemán Oswald Spengler, *El declive de Occidente* (1922).

En el ámbito de las artes durante los veinte, Goetschel y Loyer describen dos movimientos antitéticos: por una parte, un “*rappel à l'ordre*” (llamado al orden) y, sobre todo a partir de la segunda mitad de la década de los veinte, los llamados “*années folles*” (años locos). El primer fenómeno involucró a muchos de los artistas más importantes de la época, entre ellos el vanguardista de la Belle Époque Delaunay, o cubistas como André

Lhote. Sin embargo, no abundaremos en él dado que contribuye poco a esclarecer la genealogía estética de Michel Butor.

Los “años locos” son la época en la que París, a pesar de competir con Berlín y Moscú en términos de revoluciones artísticas, recupera relevancia internacional y se vuelve el punto de encuentro de rusos como Soutine y Chagall, Stravinski y Prokofiev; la “generación perdida” estadounidense: Hemingway y Fitzgerald entre otros; Brancusi y Giacometti, de Italia; Max Ernst, de Alemania. Goetschel y Loyer indican que durante ésta época surge un sentimiento de “americanomanía”: imitación de las revistas de Broadway, penetración del charleston, el shimmy, el jazz; el bar Bricktop’s ofrece la novedad de beber whisky en el salón.

Dadaísmo y surrealismo: dos expresiones radicales

El dadaísmo surge de las rebeliones de los antimilitaristas de Europa central y oriental, refugiados en Zúrich y luego trasladados a París. Algunos representantes de este movimiento son Tristán Tzara y Hugo Ball. Goetschel y Loyer, afirman que este movimiento es nutrido del desprecio a la burguesía y del sinsentido de los años de guerra (43). Bancquart y Cahné afirman que “[e]n poesía, el Dadá no tiene más que un aspecto destructivo”, “destrucción del lenguaje en aras de la espontaneidad” (192) y se “orienta a una reintegración metódica de los poderes del imaginario” (136).

El otro movimiento relevante para entender las transformaciones del circuito artístico francés de la época es el surrealismo. En palabras de Helena Real, “el surrealismo es un momento privilegiado en que poetas (Breton, Éluard, Desnos), pintores (Magritte, Arp, Max Ernst, Picasso), escultores (Duchamp, Picabia) o cineastas (Buñuel) hacen causa común para someter a discusión la totalidad de la cultura” (1095). La figura patronal de este movimiento, André Breton, se inicia como poeta neosimbolista pero descubre los avances del psicoanálisis freudiano durante su trabajo en un centro neuropsiquiátrico de Saint Dizier. De acuerdo con Bancquart y Cahné, es entonces que descubre la “necesidad de ir más allá de las fuerzas lógicas y conscientes, para encontrar la verdad de nuestro ser” (194). El *Manifiesto surrealista* de 1924 reivindica el “automatismo psíquico” como un medio para encontrar esa verdad.

Autores como Eduardo Subirats reúnen al dadaísmo y al surrealismo bajo el rubro de “estética negativa” (2001).³¹ Otros críticos consideran que en el surrealismo no todo es destrucción. Como lo evoca Michel Leiris, citado en Goetschel y Loyer, “para que haya surrealismo, es necesario que exista una realidad a manipular” (45). Marjorie Perloff recoge en *Unoriginal Genius* algunas críticas que autores posteriores han hecho al movimiento encabezado por Bretón, en el sentido opuesto al expresado por Subirats. Por una parte, Warren Mote descalifica la idea, que es presupuesto fundamental del surrealismo, de que el inconsciente es un medio hacia la trascendencia. Esto supone, pues, la permanencia del ideal romántico de trascendencia en tal movimiento. Por otra parte, Augusto de Campos, también según Perloff, cuestiona el uso de “frases gramaticales normales y una estructura muy convencional”, así como el hecho de que los textos de este movimiento no “desautomaticen las estructuras del lenguaje” (83). Más allá de las valoraciones posteriores del movimiento, el surrealismo cumple en su momento una importante función de ruptura y marca hondamente la conciencia literaria de las generaciones siguientes.

De acuerdo con Marie Minssieux-Chamonard, el especialista del surrealismo Michel Carrouges presenta a Butor con Breton, “quien lo invita a veces a [su departamento de la] rue Fontaine, a su taller atiborrado de estatuas primitivas y objetos de arte de Oceanía” (15). Butor trata asimismo a Leiris, Michaux, y pintores como Jacques Hérold. De acuerdo con Bancquart y Cahné, otra figura importante en la genealogía butoriana es Raymond Roussel, cuya “minucia descriptiva, su deseo de enumeración exhaustiva y su sentido de la

³¹ Subirats afirma que “[e]stas corrientes antiartísticas recorren diversos momentos: la estética del shock, el principio vanguardista de ruptura con las condiciones tradicionales o ‘normales’ de la experiencia de lo real, la fragmentación y el collage como nuevo código de representación, la condena de lo racional o la apología del caos, la celebración de la violencia o el absurdo, en el sentido en que tantas veces lo reiteraron, a lo largo de manifiestos y acciones públicas, promotores como Tzara, Marinetti o Breton, y, a partir de la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido en el lugar común de la comunicación social a gran escala.”

“En el surrealismo esta estética negativa adquirió la expresión explícita de una sistemática destrucción de la experiencia artística y cotidiana de la realidad, y su completa sustitución por una construcción nueva, a la vez irracional y alucinatoria, seudomágica, pseudoextática y sublime, definida como superrealidad o como simulacro. Tal fue el sentido de la revolución surrealista de Breton. Artaud o Dalí. Este mundo simbólico o esta estética coinciden hoy ampliamente con las expresiones más triviales de la publicidad, del consumo de masas y de la industria del entretenimiento” (2001: 10).

nomenclatura” (129) bien pueden vincularse a la estética de la nueva novela, a ser tratada en el capítulo siguiente.

Lucidez y malestar: Freud, Nietzsche y Marx

En el plano del pensamiento, el sentimiento de decadencia perdurará en Francia a lo largo de las siguientes décadas. En su exposición de las derivas culturales de los años treinta, Goetschel y Loyer afirman que “la crisis de la civilización occidental es detectada realmente, y denunciada en múltiples ensayos críticos” (54). Es el caso de *Del malestar en la cultura*, de Freud (publicado en 1929 en Viena pero traducido al francés en 1934) y de los *Regards sur le monde actuel* (1931) de Valéry. Los historiadores antedichos mencionan el diagnóstico que Robert Aron y Arnaud Dandieu hacen respecto a la situación: “Francia eterna ya está infectada de ese ‘cáncer estadounidense’ cuyos síntomas más concluyentes son la concentración financiera y la especulación crecientes, la estandarización y la publicidad que reducen el hombre moderno a un simple eslabón de la cadena económica” (55). Helena Real menciona como puntos importantes de esos años la tremenda depresión económica en Francia, causada por la crisis financiera acaecida en Estados Unidos en 1929. Los “antagonismos y las tensiones sociales” se endurecen. El auge de las organizaciones antiparlamentaristas y anticomunistas como la Acción Francesa de Maurras y las Juventudes patrióticas de Taittinger augura el estallido de la confrontación ideológica y política. (1078). Emmanuel Mounier indica que “[l]a generación de los años treinta iba a ser una generación seria, grave, ocupada en los problemas, inquieta por el futuro” (Goetschel y Loyer, 55).

Además de la influencia del pensamiento freudiano, ya muy cargado de angustia respecto a la situación de la civilización en *Del malestar en la cultura*, Bancquart y Cahné rastrean también el impacto del pensamiento de Nietzsche en la década de los treinta: la cuestión del hombre moderno “enfermo de vida”, la podredumbre de los antiguos valores y la necesidad de reformar la mirada espiritual, la relación polémica con el pensamiento cristiano, así como la reflexión estética. La huella de la estética nietzscheana es palpable, de acuerdo con los mismos Bancquart y Cahné, en Guillevic, Tardieu, Céline, Genet, Beckett, entre otros (215-216). Este interés de la escritura por sus propias herramientas y

potencialidades internas será interpretado por Sartre en su prefacio al *Retrato de un desconocido*, de Nathalie Sarraute, como un signo de la mutación de la literatura, y será uno de los catalizadores de la nueva novela años más tarde.

Otra referencia importante de la época, siguiendo a Bancquart y Cahné, es el pensamiento de Marx:

Gide, Breton, Crevel, [...] Malraux, son numerosos quienes fueron seducidos en un primer momento por el compromiso comunista; de manera general, la acción política fascinó a esta generación. Las grandes novelas cíclicas de Romains, Martin du Gard, las tentativas novelescas de Sartre, todas las novelas de Malraux, Nizan e incluso los ensayos y panfletos de Bernanos: el mundo político invade la escena literaria que sólo los surrealistas, en su mayoría, desean mantener al margen de estas cuestiones. [...] La U.R.S.S. revolucionaria se vuelve el referente último, portador de tesis humanistas de un marxismo que condena la explotación del hombre por el hombre, los mecanismos militares de las grandes sociedades capitalistas, y que promete el fin de todas las alienaciones con la sociedad sin clases. (217)

En efecto, Goetschel y Loyer afirman que “[l]a revolución fue [...] la palabra clave de esta época en que la novedad, promovida como valor estético en los años veinte, es revertida al dominio de la política” (56). Sin embargo, de acuerdo con los dos historiadores, esto es cierto tanto para la derecha como para la izquierda. Los principales grupos de intelectuales que propulsaron la reflexión hasta antes de la guerra podrían ser más exactamente descritos como no conformistas³², caracterizados por “la voluntad de rebasar las oposiciones tradicionales, de renovar la política mediante su acción revolucionara, en el marco de un sincretismo ideológico que borrara momentáneamente las contradicciones políticas” (55). Varias revistas dan voz a esta generación nacida antes de la guerra: *Esprit* (1932), dirigida por Emmanuel Mounier; *La Revue française* (1930), bajo la dirección de Jean-Pierre Maxence; *Réaction* (1930) de Jean de Fabrègues, entre otras. La orientación ideológica de estos movimientos estaba lejos de las lecturas de la izquierda, según lo expone el mismo Mounier: “[n]o habíamos leído ni a Marx, ni a Kierkegaard, ni a Jaspers. Buscábamos un lugar donde acampar entre Bergson y Péguy, Maritain y Berdiaeff, Proudhon y De Man” (56). Estas oposiciones ideológicas, claramente encarnadas en los circuitos intelectuales, serán una causa de encarnizadas luchas en la literatura de los años siguientes.

³² Véase *Les Non-Conformistes des années trente* (1969), de Jean-Louis Loubet del Bayle.

Las pugnas intelectuales de la Ocupación

En septiembre de 1939, Francia, junto con Inglaterra, entra en la Segunda Guerra Mundial en defensa de Polonia y Checoslovaquia. Se inicia el periodo conocido como la *drôle de guerre*, suerte de espera angustiosa en las líneas de defensa francesas, que duró ocho meses (Real, 1079). Al año siguiente se inicia la ofensiva alemana sobre Dinamarca, Noruega, Holanda y Bélgica. Los mandos militares no pudieron evitar que, mediante las estrategias del ataque relámpago, los nazis llegaran a ocupar París en junio de 1940. Según lo relata Willis en *France, Germany, and the New Europe. 1945-1963*, el gobierno de Paul Reynaud se retiró a Tours, y luego a Bordeaux, y terminó por ceder el puesto al Mariscal Henri Philippe Pétain, quien era partidario de una componenda con Hitler (2).

Willis expone los años que siguieron, durante los cuales los nacionalsocialistas franceses de París se entregaron a los excesos del lujo y a las cacerías de comunistas y combatientes. El Régimen de Vichy, establecido en la ciudad del mismo nombre, fue un estado títere de los alemanes, que se encargó de entregar al Reich 700,000 trabajadores nacionales, los cuales fueron enviados a Alemania a participar en trabajos forzados (Willis, 4). Las tomas de postura entre los escritores de la época son múltiples. Saint-Exupéry y Paul Claudel, entre muchos otros, apoyan al gobierno de Pétain. Sobre todo procedentes de la extrema derecha, otros intelectuales se ponen al servicio de los nazis. El novelista y ensayista Drieu La Rochelle toma la dirección de la *Nouvelle Revue Française*, instado por el embajador alemán Otto Abetz. Robert Brasillach, escritor y crítico de cine, escribe en 1941: “¿Qué estamos esperando para fusilar a los diputados comunistas ya encarcelados?” (Goetschel y Loyer, 92 y ss.). Quizá el caso más enigmático es el de Louis-Ferdinand Céline, quien reedita durante la Ocupación su panfleto antisemita *L'école des cadavres* y frecuenta los circuitos alemanes y colaboracionistas (Bancquart y Cahné, 230).

Mientras tanto, el General Charles de Gaulle organizaba en Inglaterra, con la aquiescencia de Churchill, un ejército francés de resistencia. En el frente intelectual, las reacciones van desde “el silencio voluntario al compromiso literario, de la elección del exilio a la toma de armas en el maquis”. Boris Vildé y Anatole Lewinsky fundan y dirigen la revista *Résistance*, apoyados por los escritores Jean Cassou y Claude Aveline, así como

Paul Rivet y Jean Paulhan. En el ámbito de la resistencia comunista florece *Lettres françaises*, donde participan Aragon, Guéhenno, Vildrac, Mauriac, Queneau, Sartre, Seghers y Tardieu, entre muchos otros (Goetschel y Loyer, 95).

En la zona ocupada, la rapiña económica fue incansable desde el comienzo pero, cuando los nazis comenzaron la retirada de Rusia, el robo de alimentos entre la población francesa fue tal que 150,000 personas murieron como resultado de la desnutrición, según lo consigna Willis. (5) De acuerdo con Goetschel y Loyer, el Estatuto de los Judíos decretado en octubre de 1940 y complementado por un dispositivo legislativo que obligaba a la arianización de las empresas judías, impedirá a los judíos franceses

el acceso a un número de oficios de influencia entre los cuales están el de periodista, cineasta, directores de teatro, animadores de radio o profesores, y les retiran todo poder de intervención tanto en la edición como en otros dominios de la vida cultural. Ante la imposibilidad de ejercer su profesión, muchos eligen el exilio, privando París de talentos que le habían dado eminencia entre las dos guerras y confiriéndole a otras ciudades como Nueva York un poder cultural hasta entonces desconocido... (79)

Por su edad (14 años al comienzo de la guerra), Butor no participa directamente en las pugnas intelectuales ni militares del momento. Sin embargo, está estudiando en el Collège de France y en la Sorbona. En esta época, en medio de las penurias y la incertidumbre, conoce a Deleuze, Tournier, Lacan, Levinas, Goldman, entre otros (Minssieux-Chamonard, 14). Butor asiste a los cursos que Gaston Bachelard imparte sobre la imaginación y la historia de las ciencias. El profesor dirigirá su tesis de filosofía, “Las matemáticas y la idea de necesidad”, escrito en 1946. En palabras del propio escritor:

[Bachelard] me inició en lo que él llamaba ‘la filosofía del no’: una dialéctica que consiste en oponerse sistemáticamente a los dogmas del pasado, a los saberes establecidos, a los prejuicios. Esta forma de resistencia no podía más que seducirme. Inmediatamente quedé pasmado ante sus ideas sobre lo imaginario, por su sensibilidad crítica [...] Le debo mucho, tanto del punto de vista teórico como del crítico. (*Curriculum vitae*, 38).

La depredación de los alemanes y el colaboracionismo de muchos políticos y militares franceses dejan sus huellas profundas en el Hexágono. “Con más de seiscientos mil muertos, más de cinco mil puentes destruidos, gran parte del material ferroviario fuera de uso, numerosos barrios y ciudades en ruinas,” según Real (1080), Francia saldría de la guerra sin ninguna perspectiva de recuperar su eminencia política. (Willis, 7)

Liberación política y rupturas del pensamiento

Tras la liberación, De Gaulle cabildeó desesperadamente para ser reconocido por Estados Unidos y Gran Bretaña como el legítimo líder de Francia, y se esforzó por lograr que su país tuviera una participación en la ocupación de Alemania. Esta actitud marca el comienzo de la reconstrucción, no sólo en términos políticos, sino en cuanto al sentido de unidad y dignidad que el pueblo francés había tenido por los suelos durante décadas (Willis, 8-14).

Todas estas heridas obligarían a la sociedad a un despacioso proceso de reconstrucción económica, que durante el periodo de la Cuarta República (1945-1958) será contrariado también por la falta de empuje gubernamental y atribulado por las guerras coloniales (Gœtschel y Touchenbœuf, 7-8). Las reformas educativas de los años 50 (como la reforma Berthoin) intentan aumentar el grado de escolaridad de la juventud francesa. Según Gœtschel y Touchenbœuf, el aumento de la delincuencia juvenil a partir de 1954 es visto con alarma por la opinión pública y se le vincula con la influencia de la sociedad de consumo y el estilo de vida estadounidense (388). Esta es también la época de un conflicto generacional y de la ampliación de la libertad sexual (394).

Tres nuevas visiones

La intelectualidad francesa emprende un hondo examen de conciencia y un replanteamiento de sus certezas, bajo el signo de la modernización³³. “La voluntad de romper con las tradiciones no es una novedad, evidentemente, pero el término ‘nuevo’ domina el campo semántico de las artes” a fines de los 50 en Francia (Gœtschel y Touchenbœuf, 395).

Helena Real indica tres grandes mutaciones en el pensamiento del siglo XX francés, que ya en las décadas de los 50 y 60 definen claramente el ambiente intelectual. Primero, los desarrollos científicos originan “una nueva visión del mundo” (1083 y ss.). De acuerdo con Real, las teorías de la relatividad de Einstein y sus ulteriores desarrollos habían ya

³³ Los conceptos “modernización”, “modernidad” (entendida como entronización de la razón y como espíritu crítico puesto al servicio de fines prácticos a escala social, así como los cambios históricos y geopolíticos concomitantes), “modernismo” (conjunto de visiones e intelectualizaciones de la modernidad) y “*modernism*” (movimiento de vanguardia en las literaturas anglófonas de comienzos del siglo XX) son de vital importancia para esta investigación, en la medida en que suponemos que tanto Michel Butor como James Merrill participan de una cultura modernista. Sin embargo, procederemos a una definición más cabal de estas tres categorías en el apartado “Diseño y construcción de una vorágine: cultura modernista en Estados Unidos”, por considerar que las definiciones ofrecidas por teóricos estadounidenses son más afines a la visión de este trabajo. Adicionalmente, dentro del contexto norteamericano de la posguerra, la “modernidad” adquiere un cariz peculiar, que será de interés no sólo para abordar la obra de James Merrill sino para encuadrar el abordaje que el mismo Butor hace de la cultura de Estados Unidos.

puesto en duda la “credibilidad de nuestras representaciones del mundo”. Además, los descubrimientos de numerosas galaxias [...] hacen al hombre consciente de la precariedad de [...] su planeta y de sí mismo” (1084). Esto desemboca en la desaparición total del sentimiento antropocéntrico y “deja paso a la inquietud angustiada del hombre contemporáneo”.

Por otra parte, “una nueva visión del hombre” surge de las reflexiones sobre el lenguaje y su relación con la realidad (Benveniste, Hjelmselv, Chomsky, Greimas). Otra línea de exploración es la que inicia con la teoría psicoanalítica de Freud, que enfatiza “la importancia de la sexualidad en la formación del yo, la oposición radical entre sujeto y mundo exterior, la existencia de estratos en el aparato psíquico” (1085) entre otros postulados. Jung y Lacan proseguirán el desarrollo del psicoanálisis por otras vías. Una serie de pensadores (entre ellos Ricœur y Durand), a caballo entre la filosofía y la antropología, se preocuparán de la semántica y la sintaxis que rigen la imaginación. En los trabajos de Gaston Bachelard, quien, como ya se dijo, fue una influencia clave en la formación de Michel Butor, la imaginación será asociada con “la aprehensión de lo suprarreal”, con un “campo originario de significados” dentro del cual se ordena la miríada de significantes y símbolos creados por el hombre (1092).

Una “nueva visión de la sociedad” aparece con la difusión de las ideas marxistas, que se había expuesto anteriormente. El desarrollo de la antropología moderna, sobre todo impulsado por Claude Lévi-Strauss (*Antropología estructural*, 1958), permite una nueva comprensión de los fenómenos sociales en el interior de un sistema simbólico de reglas y mitos (1086 y ss.). El “momento estructuralista”, frase acuñada por François Dosse, se refleja en otras disciplinas humanistas. Roland Barthes difunde la lingüística estructural a mediados de los 50, aplicándola a la literatura (*Le Degré zéro de l'écriture*, 1953) y a la cultura de masas (*Mythologies*, 1957). La difusión amplia de los trabajos de Lacan, Bourdieu y Foucault no sucederá sino hasta la década siguiente (Gœtschel y Touchenbœuf, 397-398).

Rupturismo en las artes

Como lo consignan Gœtschel y Touchenbœuf, todas estas mutaciones e innovaciones tienen un fuerte impacto en las artes. Un “nuevo teatro” ligado a la estética del absurdo, ya presente desde los años 40, alcanza en los 50 y 60 una gran notoriedad. De él participan Beckett, Genet, Billetdoux, entre otros. En música, un momento de ruptura importante inicia con la creación de *Déserts* (1954), de Varèse, que mezcla instrumentos tradicionales y sonidos electrónicos. La *modern danse* de la coreógrafa estadounidense Martha Graham, comienza a difundirse en Francia a mediados de la década. En torno al mote *nouvelle vague* (nueva onda), se agrupan un amplio número de cineastas de muy distintas estéticas (Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut, entre muchos otros), pero que enarbolan la ruptura con el academicismo filmico francés (395 y ss).

Bernstein y Milza indican dos vertientes de esta renovación en el ámbito de la literatura. Por una parte, ciertas autoras como Françoise Mallet-Joris (*Le rempart des béguines*) y Françoise Sagan (*Bonjour tristesse*, 1954; *Un certain sourire*, 1955) logran un amplio éxito por su capacidad de expresar los valores de la nueva generación. (234) Gœtschel y Touchenbœuf indican que en esta veta “la liberación de las mujeres jóvenes es un tema recurrente” (394). La otra corriente innovadora en el contexto literario es la “nueva novela”.

La nueva novela

Las Éditions de Minuit, editorial que durante la época de la Ocupación había trabajado en la clandestinidad, reunió a finales de los 50 al grupo de escritores que serían reconocidos como pertenecientes a este movimiento: Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Nathalie Sarraute, Claude Ollier y Jean Ricardou (Bernstein y Milza, 234).³⁴ En ella, según Bernstein y Milza, “la obra novelesca se vuelve tanto un juego de lenguaje como una recomposición de lo real, un poco a la manera en que operan los pintores cubistas”. (234)

Goetschel y Loyer definen los rasgos generales de esta estética:

³⁴ Bancquart y Cahné sitúan también en primera fila de este movimiento a Marguerite Duras y al Louis Aragon posterior a 1956 (413-418). Goetschel y Loyer mencionan a Samuel Beckett (137).

Las figuras de ‘personaje’ e ‘intriga’ son totalmente devaluadas en [la] pretensión [de estos autores] de fundar el género novelesco con nuevas novelas que, por el contrario, disfrutaban maliciosamente de abandonar toda psicología, de “destruir el personaje y todo el aparato anticuado que aseguraba su poder” (Sarraute, *L'Ère du soupçon*). [...] Todo es concebido para dinamitar la estabilidad, la coherencia, la legibilidad del mundo representado por la novela burguesa de tipo balzaquiano. Los nuevos novelistas se valen de Joyce, Kafka o Dostoievski pero también de la evolución del mundo para justificar la necesidad de renovación literaria. Contra el deseo de “hacer la verdad” [*faire vrai*], es necesario entonces estallar la verosimilitud, contra la sobreinterpretación subjetiva y el antropocentrismo, la “nueva novela”, también llamada Escuela de la mirada, propone transmitir la realidad de las cosas, transmitir una presencia y no un significado [...]” (138).

La avenencia de esta caracterización estética con los cambios postulados por Real es evidente: rechazo del personaje y de su proceso subjetivo como un baluarte del antropocentrismo, clausura de los significados trascendentes en aras de una revaloración de la materialidad textual. Los autores adscritos al movimiento de la nueva novela no están “inventándose” una vanguardia: asimilan su legado cultural y aventuran una respuesta a la crisis de valores que experimenta su mundo.

Bancquart y Cahné dividen el grupo en dos grandes corrientes. La primera, en la que los críticos sitúan a Nathalie Sarraute, Duras y Pinget, es etiquetada como “una deconstrucción de lo trágico”. Priman en esta veta “una visión trágica de la conciencia [,] una narración discontinua y elíptica, [que] deja aparecer las fuerzas vivas del deseo. Las pulsiones tienen su sitio en [este] universo novelesco, sensible a las imágenes y fascinado por la muerte.” (410). Deseo, tragedia, pulsiones. Un campo semántico que pareciera indicar la prevalencia de la dimensión emocional y subjetiva, si bien tal dimensión está sujeta a las reformulaciones propias de esta estética renovadora.

Robbe-Grillet y Butor: El libro autónomo

El otro bando es llamado del “libro autónomo”. La exploración de estos dos autores, siguiendo todavía a Bancquart y Cahné, está centrada en el desmontaje de los discursos y las categorías aceptadas, en aras de una reconstrucción literaria semejante a la de un laberinto (401). Esta condición laberíntica no tiene que ver en ellos con el emborronamiento o la metaforización de la realidad, sino con su descripción exactísima y exacerbada. El crítico Bernd Dauer afirma que obras como *Le Voyeur*, *La Jalousie* de Robbe-Grillet, así como *La modificación* de Butor, participan del “realismo fenomenológico”, en cuanto restringen la perspectiva del lector a la percepción y los

procesos de conciencia de un único personaje (221).³⁵ En su célebre y breve ensayo “Le roman comme recherche” (1955) Butor expresa su visión del género novelesco:

[La novela] es el dominio fenomenológico por excelencia, el lugar por excelencia donde se estudia de qué manera la realidad se nos presenta o puede presentárenos; es por eso que la novela es el laboratorio del relato: [...] La innovación formal en la novela, lejos de oponerse al realismo como demasiado a menudo lo imagina la crítica miope, es la condición *sine qua non* de un realismo más desarrollado. (22-23)

En esta misma línea, Ana González Salvador afirma que “Robbe-Grillet cultiva la fuerza subversiva y mitificadora de la mirada enfrentada a la realidad del objeto; Michel Butor introduce la espacialidad en la temporalidad, intensificando la percepción plástica” (1114). Basta hojear una novela de estos autores para entender hasta qué punto la descripción espacial y objetual se vuelve piedra de toque de su estética. El grado de desarrollo de la descripción en la nueva novela ha llevado a especialistas como Emmanuel Tibloux a analizar los riesgos y propiedades de la referencialidad y de la figuración literaria del mundo (*Les enjeux littéraires de la description de l'espace*, 117).

Ese énfasis en la visibilización de cosas materiales y en la ausencia de significados inamovibles no debe tomarse por un simple rasgo de estilo. Goetschel y Loyer vinculan el surgimiento de la sociedad de consumo desde finales de los 50 con una reacción generalizada de todas las disciplinas artísticas en el medio francés: “La idea común a todos los artistas e intelectuales es leer, descifrar y rendir cuenta críticamente de un mundo que florece en la modernización y la prosperidad de los ‘sixties’. Filmes, cuadros, libros ponen en escena este universo de cosas en que el objeto fungible³⁶ de la sociedad de consumo es rey.” (135) Al comparar el nuevo realismo en pintura³⁷, con la nueva novela, Goetschel y

³⁵ Dauer reporta que esta expresión fue usada por primera vez por el crítico Georges Blin en *Stendhal et les problèmes du Roman* (1953) y usa una cita de Françoise Van Rossum-Guyon (“Point de vue ou perspective narrative”, 1970) para dar una idea inicial de este término: “Ya que el mundo es siempre el de alguien en un momento dado, y que nosotros no asimamos sino ciertos aspectos, ya que la perspectiva, lejos de ser una deformación subjetiva de las cosas, ‘es por el contrario una de sus propiedades esenciales’, una perspectiva narrativa que respeta las condiciones de percepción de un hombre en situación introduce al lector en el corazón de la situación descrita” (138; la cita interna es de Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, París, 1945, ed. no especificada, 44).

³⁶ “Fungible” es, de acuerdo con el DRAE, aquello “que se consume por el uso”. Véase también la definición de “bienes fungibles”: “Los muebles de que no puede hacerse el uso adecuado a su naturaleza sin consumirlos”. *Diccionario de la Real Academia Española*. Consultado en línea el 26 de mayo de 2015.

³⁷ Se designa con este nombre a un movimiento pictórico francés cuyos representantes más reconocidos son Yves Klein, Tinguely, Hains, Arman, Nikki de Saint Phalle y Christo. Goetschel y Loyer consignan la definición que el crítico Pierre Restany da de esta estética: “una tentativa común de ‘apropiación de lo real’ en la línea de la reflexión y la obra de Marcel Duchamp y del dadaísmo” (136).

Loyer enfatizan la problemática: “se penetra en un mundo de cosas impermeables, de cosas-objeto acumulados y corrompidos contra los que se choca”.

Socavamiento de la intriga. Primacía de la objetualidad. Personajes como León Delmont en *La modification* (1957) de Butor o el detective Wallas en *Les gommages* (1954) de Robbe-Grillet son ejemplos claros de un abandono deliberado de la fe en la unidad de la conciencia, en aras de una exploración fenomenológica de los procesos psíquicos. A este respecto nos dicen Bancquart y Cahné:

Wallas no vive en modo alguno como un héroe trágico; él es rebasado por los eventos, roído por las cosas [...] ve el universo en fragmentos no interpretables, pero tan insistentes que son descritos con el mayor grado de detalle. Así se instala un sistema [de] falso realismo, que contradice el principio de realidad: reduplicaciones, variaciones, juegos de espejos, reflejos que vuelven impenetrable la aventura para el que la vive. (407)

En “Le réalisme mythologique de Michel Butor” (1958), Michel Leiris expone las implicaciones simbólicas del uso de la segunda persona del plural (*vous*) en *La modification* y sugiere la calidad de recipiente vacío que es el personaje Léon Delmont, recipiente o habitáculo en que el lector puede entrar para que “la historia de este burgués [...] se convierta en [...] un equivalente de tu propia historia y, en su modernidad estrictamente fotográfica, el mito por mediación del cual la mediocridad de tu existencia se revista de la alta apariencia del destino”. (311)

Si nos atenemos a las afirmaciones de Goetschel y Loyer sobre la entronización de los objetos de consumo y a su descripción proliferante, ¿cómo entender que lo mitológico también tenga un sitio en la nueva novela? Estas dos categorías aparentemente antitéticas se concilian en la estética de Butor y Robbe-Grillet para generar un discurso inédito, tentacular y fotográfico, cuya misión es, como ya lo afirmó el autor de *La modification*, abrir nuevos caminos en la percepción de lo real. En la Francia de la Quinta República, en la Francia de la Guerra de Argelia y la sociedad de consumo, aún se puede ver desde un tren rumbo a Roma la figura mítica del Grand Veneur, el caballero vestido de negro y montado en un caballo esquelético en el bosque de Fontainebleau. El *mythos* pervive entre el *logos*.

Hegemonía y vanguardia: los Estados Unidos de James Merrill

El 6 de agosto de 1945, por orden de un comité de altos funcionarios bajo la administración del presidente Truman, una bomba atómica explotó sobre Hiroshima, punto neurálgico del sistema bélico de Japón (Morison *et al.*, 729). Lo que sucede después no sólo es la rendición de la última de las potencias del Eje, sino una honda reestructuración del mundo. Por una parte, según lo relata Jenkins, en el plano internacional:

Estados Unidos salió de la guerra con la mayor potencia económica y militar del planeta, y de hecho de la historia humana; fue entonces cuando se acuñó la palabra “superpotencia” como la única que podía expresar esta supremacía. Además de su monopolio nuclear, era la única de las potencias combatientes que no había sufrido daños importantes en su territorio, y su estructura financiera era con diferencia la más sólida. (317)

Por otra parte, en palabras de Garrido, los bombazos en Hiroshima y Nagasaki producen una fractura en la historia humana. La hegemonía política cae en manos de los Estados Unidos, pero esta hegemonía, respaldada por la posesión del poder nuclear, se vuelve paradójica:

[L]os intereses que originan la guerra siguen en pie mientras la guerra, por su parte, no asegura un vencedor en la contienda [...] la desaparición de la guerra caliente del campo de las relaciones políticas a partir de Hiroshima obedeció al hecho de que ninguna de las superpotencias, ni la entonces Unión Soviética ni los Estados Unidos, creyó en la posibilidad de sobrevivir a una guerra termonuclear total. (175)

La situación era inédita. Por primera vez el hombre no tenía en la naturaleza a su mayor enemigo. Ahora, el hombre moderno y tecnológico se convertía en amenaza de sí mismo.³⁸ No es de extrañarse que, en uno de sus últimos discursos, Franklin Roosevelt afirmara: “Buscamos la paz, una paz duradera. Más que un fin a la guerra, deseamos un fin a los comienzos de todas las guerras, sí, un fin a este método brutal, inhumano y totalmente impráctico de dirimir las diferencias entre los gobiernos [...]” (Morison *et al.*, 731)

Ya desde agosto de 1944, los dirigentes de las potencias aliadas se habían reunido en Dumbarton Oaks, Washington, D.C., para redactar un borrador de la Carta de las Naciones Unidas. Casi un año después, en San Francisco, dirigentes de 50 naciones firmaron la Carta, en medio de un ambiente de “superficial armonía”, según Morison *et al.* (734). Había graves desacuerdos entre los Estados Unidos y la Unión Soviética por

³⁸ Autores como Norberto Bobbio (*El problema de la guerra y las vías de la paz*, 1979) y Günter Anders (*Die Antiquiertheit des Menschen*, 1956 (t. I) y 1980 (t. II)) analizan a profundidad las consecuencias filosóficas y éticas del uso de la fuerza nuclear al fin de la Segunda Guerra Mundial y el estado ulterior del mundo globalizado.

cuestiones como los reclamos de la delegación polaca en contra del gobierno de Stalin. En realidad, a pesar de las “grandes esperanzas” con que se creó ese órgano internacional, había un simple hecho que ya no podía ser resuelto mediante el diálogo en una conferencia de líderes: “la división del mundo en campos hostiles, encabezados por los Estados Unidos y la Unión Soviética” (735). En lo sucesivo, estos dos países desplegarían frenéticamente su fuerza militar y económica en sus respectivas esferas de influencia. En el lado estadounidense, el esfuerzo por hacer un mundo a su imagen y semejanza se reflejaría tanto en la ideología como en la cultura.

El nuevo (y transatlántico) epicentro de Europa

Como lo explica Alain Touraine en su *Critique de la modernité* (1992), la modernización occidental –entendida como entronización de la razón y como espíritu crítico puesto al servicio de fines prácticos a escala social– precedió cronológicamente a la de otras sociedades. Esto ocasionó que “los pensadores de [los países occidentales] identificaran a menudo su propia modernización con la modernidad en general, como si la ruptura con el pasado y la formación de una élite propiamente capitalista fueran las condiciones necesarias y centrales de la formación de una sociedad moderna” (41).

En este contexto, tras el hundimiento de Europa durante la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos se desarrollan una serie de teorías de la modernización, sobre todo durante los años cuarenta del s. XX, que habrían de ser impuestas mediante mecanismos económicos, diplomáticos o políticos a otros países, primero del antiguo continente, luego del bloque llamado Tercer Mundo.

Klaus-Georg Riegel, parafraseado por Kozlarek, indica las líneas principales de las teorías de la modernización: 1] la modernidad estadounidense es el modelo paradigmático y metateleológico de los procesos de modernización para cualquier otro país; 2] la tradición es la antítesis de la modernidad; 3] en los países tradicionales, son las élites las que deben arrancar el proceso de modernización; 4] la modernización debe suceder en todos los niveles institucionales de los que está compuesta una sociedad; 5] la “impregnación colonial” es un inicio de la modernización. (59)

La intelectualidad estadounidense enarbola todo un sistema de pensamiento que, de manera rampante, coloca a su país en la vanguardia internacional. La pertinencia de estas observaciones para nuestra investigación de la obra de Michel Butor y James Merrill será explicitada en el capítulo 5, cuando se analice la representación del mundo efectuada en *Le génie du lieu*, *Mobile* y *Sandover* y se comparen sus presupuestos ideológicos con los de otras manifestaciones intelectuales coetáneas, entre las cuales las teorías de la modernización serán objeto privilegiado.

Superpotencia vencedora de la Segunda Guerra Mundial, modelo autodesignado de modernidad para el mundo, Estados Unidos se convirtió pronto también en un referente cultural y artístico. El país americano se volvió refugio de muchos artistas europeos que “huían de la dictadura y de la devastación, de modo que a principios de la década de 1950 Nueva York ya había asumido claramente el papel de capital artística mundial” (Jenkins, 340).

Ya desde la época de la Ocupación nazi en Francia, surrealistas como Breton, escritores como Saint-Exupéry, Jules Romains, Saint-John Perse, hombres de ciencia como Claude Lévi-Strauss, se habían exiliado en Estados Unidos, donde habían dejado su huella y de donde se llevaron nuevas impresiones al regresar al Hexágono (Goetschel y Loyer, 95-96). Lo mismo puede decirse de los intelectuales alemanes. Max Ernst huyó de París después de un par de encarcelamientos. Filósofos como Theodor Adorno, Max Horkheimer, Günter Anders, Hannah Arendt, reunidos en mayor o menor medida en torno a la llamada Escuela de Fráncfort, escribieron parte de su obra refugiados en Estados Unidos. Pero, ¿a qué sitio llegaban estos intelectuales europeos? ¿Qué país y qué cultura los recibían a su llegada precaria desde un continente a medio derrumbar?

Diseño y construcción de una vorágine: cultura modernista en Estados Unidos

Para el teórico Daniel Bell, también en el ámbito cultural estadounidense hay un antes y un después de la Segunda Guerra Mundial. “Esta nación, que a falta de un pasado se forjó a sí misma en un acto revolucionario, ha sido la única sociedad en que se haya dado un capitalismo puro y sin mezcla. Pero, ¿ha habido tal cosa como un modernismo

norteamericano?” (1987a, 124). Ese país de pequeñas ciudades, “protestante, moralizador y antiintelectual”, era, de acuerdo con Bell, terreno inhóspito para las artes.³⁹

En todo caso habría que aclarar que Bell, al hablar de arte, se refiere al arte modernista y, en un sentido más amplio, a una cultura modernista. Consideramos que su visión de modernismo o cultura modernista es afín a la que Marshall Berman construye en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, y que sería útil exponer, pues sus consecuencias no sólo serán de peso para la delimitación de lo que Bell entiende por “modernismo norteamericano”, sino para encuadrar más exactamente la *démarche* de Butor y de James Merrill en capítulos siguientes.

La palabra “modernismo”, como cualquiera que haya sido elevada a categoría filosófica o estética, se ha empleado para muy diversos asuntos y temáticas.⁴⁰ Berman –y, según nuestra conjetura, también Bell– la utilizan para referirse a la “asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como

³⁹ El título original del ensayo de Bell es “Modernism Mummified” y fue publicado en la primavera de 1987. En junio de ese mismo año, la revista mexicana *Vuelta* lo traduce y replica con el título “La vanguardia fosilizada”. El brinco de “modernism” a “vanguardia” es problemático y confunde dos términos que se refieren a realidades distintas, como lo apunta bien Andreas Huyssen en su discusión sobre el decurso de esas dos categorías durante los años 60 y 70:

Paradójicamente, los 60, a pesar de todos sus ataques al modernismo y a la vanguardia, seguían situándose más cerca de la noción tradicional de vanguardia que de la arqueología de la modernidad tan característica de finales de los 70. Mucha confusión hubiera podido evitarse si los críticos hubieran puesto atención más minuciosamente a las distinciones que necesitan hacerse entre la vanguardia y el modernismo así como a las diferentes relaciones de cada uno con la cultura de masas en los Estados Unidos y Europa respectivamente. Los críticos estadounidenses tendían especialmente a usar los términos vanguardia y modernismo intercambiamente. Para dar sólo dos ejemplos, *Theory of the Avant-Garde* de Renato Poggioli, traducido del italiano en 1968, fue reseñado en los Estados Unidos como si fuera un libro sobre modernismo y *The Concept of the Avant-Garde* (1973) de John Weightman lleva el subtítulo de *Explorations in Modernism*. (1986,163)

Huyssen reconoce que ambas categorías pueden considerarse “emanaciones artísticas de la sensibilidad de la modernidad”, pero, para exponer su reparo, cita a Matei Calinescu:

En Francia, Italia, España y otros países europeos la vanguardia, a pesar de sus reivindicaciones variadas y a menudo contradictorias, tiende a ser considerada como la forma más extrema del negativismo artístico – siendo el arte mismo su primera víctima. En lo que respecta al modernismo, sea cual sea su significado específico en distintos idiomas y para diferentes autores, nunca transmite ese sentido de negación universal e histórica tan característica de la vanguardia. El antitradicionalismo del modernismo es a menudo sutilmente tradicional. (Calinescu, 1977, 140; en Huyssen, 1986, 163)

⁴⁰ Como ejemplo de esta profusión de significados, véase la entrada “modernismo” del DRAE:

1. m. Gusto o atracción por las últimas novedades, con desprecio de lo anterior.
2. m. Movimiento artístico que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia creadora y la configuración de un mundo refinado, que en la literatura se concreta en innovaciones lingüísticas, especialmente rítmicas, y en una sensibilidad abierta a diversas culturas, particularmente a las exóticas.
3. m. Movimiento religioso de fines del siglo XIX y comienzos del XX que pretendió poner de acuerdo la doctrina cristiana con la filosofía y la ciencia de la época, y favoreció la interpretación subjetiva, sentimental e histórica de muchos contenidos religiosos.

Consultado en línea el 27 de mayo de 2015.

los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándose, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya”. (2)

La palabra “vorágine” sirve, en el discurso de Berman, para referirse a una serie de cambios civilizatorios listados un poco antes en su argumentación, y que entroncan en cierta medida con las “tres nuevas visiones” que Helena Real describe, citadas a propósito de la cultura francesa. A los grandes descubrimientos de las ciencias físicas encabezados por las teorías de Einstein y a los sistemas de comunicación de masas, analizados por McLuhan, Berman agrega:

La industrialización de la producción, que transforma el conocimiento científico en tecnología, crea nuevos entornos humanos y destruye los antiguos, acelera el ritmo general de la vida, genera nuevas formas de poder colectivo y de lucha de clases; las inmensas alteraciones demográficas, que han separado a millones de personas de su hábitat ancestral, lanzándolas a nuevas vidas a través de medio mundo; el crecimiento urbano, rápido y a menudo caótico [...] Estados cada vez más poderosos, estructurados y dirigidos burocráticamente, que se esfuerzan constantemente por ampliar sus poderes; los movimientos sociales masivos de personas y pueblos, que desafían a sus dirigentes políticos y económicos y se esfuerzan por conseguir cierto control sobre sus vidas; y finalmente, conduciendo y manteniendo a todas estas personas e instituciones un mercado capitalista mundial siempre en expansión y drásticamente fluctuante. (2)

“Modernismo” se refiere, entonces, a las “ideas y visiones” que abordan todos estos cambios en la experiencia humana, “ideas y visiones” que intentan empoderar al hombre frente a estos cambios.⁴¹ Al abrigo de esta definición, la afirmación de Bell según la cual autores como Faulkner y Dos Passos fueron modernistas pero no pertenecieron a ninguna cultura modernista (1987a, 124-125), adquiere más sentido.

El linaje huérfano. Escritores y la instauración de una cultura modernista

Ya desde Edgar Allan Poe se comienza a esbozar una genealogía que va a trascender las fronteras de ese país a la sazón todavía proteiforme y que tocará a la Francia de mediados del XIX.⁴² La época en que Poe escribe “The Raven” (1845) es también la de Nathaniel

⁴¹ Apter traza un desplazamiento similar del significado de la palabra modernismo, que parte desde el *modernism*, caracterizado como escritura experimental estadounidense y europea de comienzos del siglo XX y que, al extenderse a Asia, “se convierte en un nombre para los desplazamientos entre modernidad y modernización, nacionalismo y occidentalización, cosmopolitismo y antiimperialismo, individualismo y colectivismo militante, cultura burguesa o proletaria” (59). Esto en parte es detonado por el desfase notorio en el desarrollo de los procesos culturales en Occidente y Asia, pero su validez queda de relieve al percibir la transfiguración epistémica y estética que sucede en China y Japón mediante la introducción de las formas y estructuras occidentales.

⁴² En “Baudelaire, ‘disciple’ d’Edgar Poe?”, Michel Brix ofrece un panorama de la recepción del poeta estadounidense en Francia: “El 15 de julio de 1848, en el periódico *La Liberté de penser*, aparece la primera traducción baudeleriana de un relato de Edgar Allan Poe: la elección del escritor francés se inclinó por el cuento “Mesmeric Revelation”, título que fue vertido al francés como “Révélation magnétique”. En 1848, Poe ya no era un desconocido en Francia: una decena de

Hawthorne (*The Scarlet Letter*, 1850), la de Melville (*Moby Dick*, 1851), Henry David Thoreau (*Walden*, 1854), Walt Whitman (*Leaves of Grass*, 1855), según lo consigna Jenkins (165).

De acuerdo con Morison *et al.*, a comienzos del siglo XX se estaba consolidando un circuito cultural estadounidense:

Ya en 1908, el fotógrafo Alfred Stieglitz había colgado cuadros de Matisse en su galería de la Quinta Avenida. En 1909, Sigmund Freud vino a América a dictar conferencias en la Universidad Clark, y para 1916 cerca de 500 psicoanalistas ejercían en Nueva York. En el salón de Mabel Dodge, en Greenwich Village, escritores, pintores y revolucionarios discutían las ideas de Henri Bergson y Georges Sorel, de Nietzsche y de Shaw [...] (639)

Esto no quiere decir que el país norteamericano fuera ya una potencia cultural ni un modelo civilizatorio para Europa.⁴³ Tanto los europeos como hispanoamericanos admiraban la pujanza de la sociedad estadounidense, pero se sentían extrañados por varias de sus manifestaciones culturales.⁴⁴

No obstante, la literatura se consolidaba al interior de sus fronteras. Ya en 1912 Harriet Monroe había lanzado la mítica revista *Poetry: A Magazine of Verse*, donde participaron los “poetas que dominarían la escena literaria durante los siguientes 50 años

traducciones –debidas principalmente a Gustave Brunet, Amédée Pichot y a una colaboradora de los periódicos fourieristas, Isabelle Meunier– precedieron la de “Revelación magnética”. Y la prestigiosa *Revue des Deux Mondes* ya había informado a sus lectores, mediante la pluma de Émile Daurand Forgues, de la existencia del autor del “Corbeau”, el primer gran escritor de la muy joven América.” (55) Claude Pinchois, citado por el mismo Brix, afirma que, incluso “[l]a primera vez que el nombre de Baudelaire es citado en Alemania, es a propósito de Poe, en noviembre de 1856, en una pequeña revista de vanguardia, el *Frankfurter Museum*” (55, nota al pie).

⁴³ En 1831, el gobierno francés envió a Alexis de Tocqueville a estudiar el sistema carcelario estadounidense. *De la démocratie en Amérique* (1835, t. I; 1840, t.II), fruto de una estancia de nueve meses en Estados Unidos, es un análisis de la democracia representativa republicana y de su manifestación particular en el país en cuestión. Morison *et al.* consignan pasajes donde el politólogo francés elogia la sociedad americana: “Alexis de Tocqueville en su *Democracia en América* (1835) observó que en una sociedad democrática los atajos hacia la riqueza, inventos para ahorrar trabajo, e inventos destinados a dar comodidad a la vida, ‘parecen el esfuerzo más magnífico de la inteligencia humana’” (262). En el sentido opuesto, Morison *et al.* también detectan la desconfianza que Tocqueville sentía por la sensibilidad estadounidense: “Pero casi nadie en los Estados Unidos se dedica a la parte esencialmente teórica y abstracta del conocimiento humano” (651). El recelo que Tocqueville sentía respecto al riesgo de la “tiranía de la mayoría” y al “despotismo blando” que, de acuerdo con él, eran tendencias inherentes a la democracia, evocan también la desconfianza de Gustave Flaubert respecto a ese sistema político: “Je vous sais gré d’exalter l’individu si rabaissé de nos jours par la démocrasserie”. Tomado de la carta a Hippolyte Taine, noviembre de 1866. En *Correspondance*, Vol. III, Gallimard, 1991, p. 548.

⁴⁴ En su artículo “Coney Island: tierra de ensueños”, Kurt Hollander consigna los desencuentros de intelectuales como Freud, José Martí y García Lorca con la cultura estadounidense. A principios del siglo XX ya existían tres grandes parques de diversiones en Coney Island: Luna Park, Steeplechase Park y Dreamland, “la mejor expresión del vernáculo estadounidense en arquitectura y de una estética visionaria”, de acuerdo con Hollander. Sin embargo, la extravagancia, el aspecto cuantitativo y la masificación del placer parecen haber disgustado, más que atraído, al psicoanalista austriaco, al modernista cubano y al poeta español, al menos según la propia versión de Hollander. Consultado en la versión electrónica de la revista *Letras Libres*. <
<http://www.letraslibres.com/revista/reportaje/coney-island-tierra-de-ensuenos?page=full>> 27 de mayo de 2015.

[...]: los “poetas de las praderas” Carl Sandburg y Vachel Lindsay; los imagineros Amy Lowell y Conrad Aiken; los líricos Edna St. Vicent Millay y Elinor Wylie; freudianos como Edgar Lee Masters; y Robinson Jeffers, que seguía su propio camino” (Morison *et al.*, 643).

Ciertamente, los nombres mencionados en el párrafo anterior no son los más ampliamente conocidos de la literatura estadounidense en el extranjero. De acuerdo con Bell, los modernistas norteamericanos “sólo pudieron haber surgido fuera de su país, y sobre todo en Europa” (1987a, 124). En 1869, Henry James se mudó a Londres y se nacionalizó británico. Pound se fue a Londres en 1908, luego a Italia en el 24, donde, después de ires y venires, terminaría asentándose. Eliot, después de vivir en Francia en 1909 y visitar Alemania en 1914, fincó residencia en Londres, donde conoció a Pound. Las implicaciones de estos periplos para la literatura estadounidense serán explicitadas unos párrafos más adelante.

La “generación perdida”, algunos de cuyos exponentes más celebrados son F. Scott Fitzgerald (*This Side of Paradise*, 1920; *The Great Gatsby*, 1925), Ernest Hemingway (*The Sun Also Rises*, 1926; *A Farewell to Arms*, 1929) y John Dos Passos (*42nd Parallel*, 1930), lograría su notoriedad durante “*les années folles*” del París de los 20. Esta vagarosidad de los intelectuales norteamericanos no sólo debe entenderse como simple deseo de “conocer el mundo”. Según Bell, no tenían “ninguna *cultura modernista* nativa en la que pudieran dejar una huella tan profunda como la que imprimieron Mallarmé, Proust y Rimbaud en la cultura francesa”. (1987a, 124-125) ¿Pero realmente hubiera sido imposible escribir *Four Quartets* o los *Cantos* en Estados Unidos? ¿Qué había en Europa que no ofreciera ya el terruño?

En los periplos de estos autores se comenzaba a gestar un desplazamiento del centro de gravedad cultural que culminaría tras la Segunda Guerra Mundial. Octavio Paz detecta un hondo cambio de paradigma en las búsquedas poéticas de Pound y Eliot, pero, no sólo de ellos, sino del “movimiento poético angloamericano del siglo XX”:

La ruptura consiste en que, lejos de ser una negación de la tradición central, es una búsqueda de esa tradición. No una revuelta, sino una restauración. [...] Van a Europa, no como desterrados, sino en búsqueda del origen; su viaje no es un exilio, sino un regreso a las fuentes. [...] La grandeza de Pound y, en menor grado la de Eliot –aunque este último me parezca, finalmente, un poeta más perfecto– consiste en la tentativa por reconquistar la tradición de la *Divina Comedia*, es decir, la tradición central de Occidente. Pound se propuso escribir el gran poema de una civilización, pero –*make it new!*– utilizando

los procedimientos y hallazgos de la poesía más moderna. Reconciliación de tradición y vanguardia: el simultaneísmo y Dante, el *Shy-King* y Jules Laforgue. En suma, el simultaneísmo tiene dos grandes momentos, el de su iniciación en Francia y el de su mediodía en lengua inglesa. [...]La “restauración” de los angloamericanos fue un cambio no menos profundo y radical que la “revolución” de los surrealistas. (182)

El *modernism*⁴⁵ tuvo un auge atronador. Aflora toda una generación de escritores estadounidenses que demuestra la madurez cultural del país norteamericano:

Wallace Stevens escribió poemas sensuales y elegantes distinguidos por los vivos matices de sus imágenes: “Punzantes naranjas y brillantes y verdes alas”, “Chocolate de porcelana y sombrillas en pastel”, “Una paloma con un ojo de granadina”. [...] William Carlos Williams escribió poesía de forma breve, en idioma coloquial, como “La carreta roja”, y Marianne Moore pobló “jardines imaginarios con sapos auténticos” [...] El más grande de los experimentadores literarios norteamericanos, escritor de deslumbrante virtuosismo, Faulkner había aprendido algo de Proust, algo de James Joyce, pero su uso de la técnica del flujo de la conciencia, del *flashback*, del monólogo interior, la torturada sintaxis y la alteración de las secuencias del tiempo son totalmente suyas. (Morison *et al.*, 646 y ss.)

Eliot gana el Premio Nobel de literatura en 1948 y se vuelve una referencia férrea tanto para la creación poética como para la crítica angloparlante. Faulkner gana el Nobel en el 49. A pesar de ser acusado de traición a la patria y recluido por años en St. Elizabeths Hospital, Washington, Pound siguió siendo una figura relevante para las letras estadounidenses.

Sin embargo, esta época de rupturas constantes se enfrió, ya sea porque se convirtió en ritual, como lo afirma Octavio Paz, ya sea porque fue absorbida por el mercado, como lo creen Daniel Bell y Eduardo Subirats. En palabras de Andreas Huyssen, “la vanguardia y el modernismo [se] convirtieron velozmente en historia. Esto suscitó preguntas acerca del status de ese arte y de la literatura que se produjo después de la segunda Guerra, luego del agotamiento del surrealismo y la abstracción, después de la muerte de Musil, Thomas Mann, Valéry y Gide, Joyce y T. S. Eliot” (2006, 278).

Esteticismos convergentes: la “Middle Generation” y los poetas de los 50 y 60

En 1939, el poeta inglés W. H. Auden (1907-73) se muda a Estados Unidos, afincándose en Nueva York, donde siguió viviendo hasta 1970. De acuerdo con Stephen Burt, Auden es “por consenso, el mayor poeta inglés de su época” y su presencia en Nueva York tendría un efecto palpable en una extensa generación de poetas jóvenes estadounidenses, a los que

⁴⁵ En adelante, este trabajo utilizará la palabra “modernismo” para referirse al conjunto de “visiones e ideas” definido por Berman. “*Modernism*” se empleará para indicar el movimiento de literatura anglófona de comienzos del siglo XX de que participaron Pound, Eliot, Gertrude Stein y muchos otros.

haría inclinarse hacia “formas elaboradas, conscientemente artificiales, tonos urbanos, pretensiones modestas para su propio arte, y –a veces–, una estética camp homosexual masculina” (468). Entre los poetas “academicistas” de la Costa Este bajo la influencia de Auden, Burt sitúa a Anthony Hecht, Richard Howard y James Merrill.

De acuerdo con Stephen Burt, la poesía estadounidense escrita entre 1930 y 1970 puede ser articulada en torno a dos generaciones que, en cierta medida, compartían objetivos y una experiencia vital en común. Muchos de estos poetas habían servido en la Segunda Guerra Mundial, lo cual, afirma Burt, les había dado una curiosidad hacia Europa pero una oposición marcada hacia los proyectos utópicos y a las ideas totalizadoras. Hay un rechazo común hacia las concepciones “primariamente sociales de la literatura”, y, en términos genealógicos, todos estos poetas se abocan a la apropiación de la poesía tradicional inglesa y de los descubrimientos del *modernism* (458 y ss.). Cronológicamente, estas dos generaciones conviven parcialmente con las rupturas en el ámbito social y las mutaciones de las artes que volverían a Estados Unidos el centro de la última manifestación de la vanguardia.

Un grave conflicto social emergió cuando el pueblo estadounidense vio frustrarse “las promesas de abundancia ilimitada, estabilidad política y nuevas fronteras tecnológicas de los años de Kennedy” (Huysen, 2006, 284). De acuerdo con Jenkins, la Guerra Fría fue un periodo de “extremo liberalismo” al interior de Estados Unidos. Es la época de la revolución de los derechos civiles de la comunidad negra, así como de las fuertes oposiciones a la Guerra de Vietnam (350-370). Bajo la etiqueta de “contracultura” se agrupan distintas tentativas de creación de un “modelo alternativo de sociedad”.

En el terreno del arte, el pop se rebeló contra el expresionismo abstracto y disparó una serie de movimientos artísticos –Fluxus, arte conceptual, minimalismo– que hicieron de la escena artística de los sesenta un fenómeno tan vivo como ajustado a la moda y rentable en términos comerciales. Peter Brook y el Living Theatre hicieron estallar las infinitas trampas del absurdo y crearon un nuevo estilo de representación teatral. [...] Había en el teatro y en las artes un *êthos* participativo [...] (Huysen, 2006, 284)

Tales conmociones parecían ajenas a los poetas de la “Middle Generation”, quienes, de acuerdo con Edward Hirsch, “tenían una fuerte sensación de estar llegando tarde, de venir después del *modernism*, y había una fuerte sensación (sic) de que el *modernism* ya lo había

hecho todo” (2010).⁴⁶ Burt lista entre las figuras más destacadas de este movimiento a Louise Bogan (*The Blue Estuaries*, 1968), Theodore Roethke (*Praise to the End*, 1951), Randall Jarrell (*Little Friend, Little Friend*, 1945; *Losses*, 1948), Robert Lowell (*Life Studies*, 1959), Elizabeth Bishop (*North and South*, 1946; *Questions of Travel*, 1965; *Geography III*, 1976), John Berryman (*The Dream Songs*, 1963, 1968).

Según la perspectiva de Hirsch, el gran logro de estos poetas es abandonar la monumentalidad enarbolada de Pound y Eliot. La estética de la “Middle Generation” es un regreso a la escala personal de la poesía: el envejecimiento, la cotidianidad doméstica, el deseo insatisfecho, la locura abordada sin lirismo alguno (Lowell), el sentimiento de pérdida constante (Bishop). Uno de los principios articuladores de esta generación es el confesionalismo. James E. B. Breslin afirma que estos poetas “seleccionaban, organizaban e incluso fabricaban material a partir de sus vidas, en parte por razones estéticas [...] Si los poetas confesionales buscaron romper la distinción entre arte y vida, también sabían que tal inmediatez era ella misma la creación de una ilusión artística persuasiva” (1089). Aquí confesión no implica, por lo tanto, un apego a la verdad fáctica. El *desiderátum* de Robert Lowell era que el “lector debía creer que estaba recibiendo al Robert Lowell *real*” (Breslin, 1089).

Esteticismo artrítico y tres tentativas de renovación

Si atendemos a Burt, la trayectoria de Richard Wilbur (*The Beautiful Changes*, 1947), Donald Hall, Robert Pack y Louis Simpson, indica una especie de agotamiento del esteticismo de la generación anterior. De los 50 a los 60, el común denominador de los poetas estadounidenses es ser egresados de las universidades élite; el uso de las formas clásicas, que en la “Middle Generation” parecía un gesto de rebeldía, se ha vuelto moneda de cambio. Burt consigna las críticas de algunos especialistas al esteticismo trillado del momento. Brunner afirmaba que los poemarios de los años 50 parecían “incompletos sin una sextina”; Auden escribe en 1956 sobre “cierta conformidad literaria” en esa época;

⁴⁶ Durante la conferencia “Confessionalism and the Poets of the Middle Generation”, dada en el Philoctetes Center for the Multidisciplinary Study of the Imagination, en la ciudad de Nueva York, el 2 de marzo de 2010. Consultado en YouTube el 27 de mayo de 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=B0ajpcNi6xE>>

James Schuyler afirmó que “[e]n Nueva York el mundo del arte es un mundo de pintores; los escritores y los músicos están en el barco pero no reman” (Burt, 470).

La antología *The New American Poetry* (1960) creada por Donald Allen presentó a poetas experimentales cuya estética era más vivaz, menos relamida (Burt dice *buttoned-up*, para referirse a los poetas anteriores, 470). Formada a partir de la iniciativa de Allen, la New York School se presentó como una agrupación más radical. Participan de este grupo John Ashbery (*Self-Portrait in a Convex Mirror*, 1975), Frank O’Hara (*Collected Poems*, 1971; editado por Auden), James Schuyler, Kenneth Koch, entre otros. De acuerdo con Burt, estos autores derivaban su estilo de versos de significado abierto o inconcluso (*open-ended verse*) de la poesía moderna de tradición rusa y francesa (470). Breslin enfatiza la importancia del dadaísmo y del surrealismo franceses (1097).

Al margen de esta agrupación, pero en la misma línea renovadora, James Wright (*The Branch Will Not Break*, 1963) pasó de una estética muy deudora de la poesía de Robert Frost, a un estilo llamado “Deep Image”, que favorecía los entornos rurales, los símbolos totémicos y las implicaciones antibélicas. W.S. Merwin (*The Lice*, 1967) abandonó la obsesión métrica en aras de un verso libre postsurrealista e impresionista. Merwin, como lo explica Burt, se ahorra los signos de puntuación, deja muchos espacios en blanco, creando la sensación de un “salto hacia los misterios del silencio” (Altieri, en Burt, 472). Poeta, editor y teórico del movimiento “Deep Image”, Robert Bly (*Silence in the Snowy Fields*, 1962), buscaba recuperar “la poesía moderna de las imágenes profundas del inconsciente” que él situaba en la tradición surrealista hispánica, especialmente en García Lorca, Neruda y Vallejo (Breslin, 1094).

El grupo de Black Mountain es otra veta del mismo viraje renovador. Articulado en torno al Black Mountain College en Carolina del Norte, de acuerdo con Breslin, “el grupo de Black Mountain se proponía nada menos que una refundación del pensamiento y la escritura de Occidente” (1091). Charles Olson, figura central del movimiento y rector del Black Mountain College entre 1951 y 1957, desplegó una fuerte crítica contra las “estructuras de lo literario –sintaxis; categorías lógicas– que alienan al hombre occidental de sus orígenes caóticos pero fecundos”. La crítica del concepto de arte como mimesis, el

rechazo a la ortodoxia eliotiana y a la “interferencia lírica del yo” son rasgos comunes de los poetas que integran este movimiento. Entre ellos destacan Robert Creeley (*Pieces*, 1969), Robert Duncan (*The Truth and Life of Myth*, 1968), Deward Dorn, Robert Kelly, Gilbert Sorrentino y Denise Levertov.⁴⁷

Preciosismo a deshoras: el primer James Merrill

En la poesía que Merrill escribió durante los 50, de acuerdo con Burt, “la forma casi desaloja al contenido” (473). Breslin afirma que *First Poems* (1951) y *The Country of a Thousand Years of Peace* (1959), muestran un “estilo frígido, ornamentado”. Este último crítico describe al Merrill de esa época como “un escritor que está más comprometido con el artificio poético que con el deseo de develar sus más profundos secretos” (1089). Los poemas más destacados de esos dos libros se presentan como “arte sobre el arte sobre el arte” (Burt, 474). La resonancia de las críticas a Wilbur, Hall, Pack y Simpson es evidente.

No obstante, con *Water Street* (1962), Merrill “comenzó a servirse de sus dones formales a la Auden, así como sus tonos cómicos”, para examinar asuntos más descarnados. Aparecen en los poemarios de este libro anécdotas sobre su padre, Charles; sobre Strato, el amante griego de James; sobre David Jackson, quien sería su pareja de largo plazo. Breslin afirma que con este giro, el contenido autobiográfico insufló *Water Street* y *Nights and Days* (1966) “con una sustancia emocional de la que carecía [su poesía anterior]” (1089).

Pero colmar una carencia de contenido no es lo mismo que escribir una poesía acorde con los debates de la época. Son los años 50 y 60, décadas de la contracultura salvaje, del rechazo a la guerra de Vietnam, del arte pop, de la masificación del consumo de

⁴⁷ En su abordaje de la obra de James Merrill, Mutlu Konuk Blasing pasa revista a la vanguardia de los “LANGUAGE poets” y del Black Mountain College de una manera que nos ayudará –por contraste– a encuadrar mejor la poética de Merrill en el capítulo siguiente:

Esta veta agresivamente autotética y no referencial de la poesía contemporánea, que se adscribe implícitamente a un modelo progresivo de la historia artística, está imbuida de la contradicción interna que ha plagado tradicionalmente a la vanguardia. Al tiempo que la vanguardia denuncia a la cultura liberal burguesa, comparte la visión de la historia de la cultura dominante al rechazar el pasado y sostener los valores de la novedad, la inmediatez y el cambio. Por ejemplo los “LANGUAGE poets” son explícitamente políticos y críticos de la subjetividad burguesa en su deconstrucción del sujeto enunciador hasta volverlo una red de discursos sociales, políticos y económicos que prescribe su subjetividad. Pero esta figuración política del yo del poeta les permite evadir el pasado literario, que se vuelve ampliamente irrelevante en su ceguera a la naturaleza culturalmente construida del sujeto. (100)

drogas y la liberación sexual. Merrill, por el contrario, es un poeta que “rara vez compr[a] el periódico o sal[e] a votar” (“The Broken Home”, en *Collected Poems*, 111). Además, en una época en la que la mayoría de los poetas se están convirtiendo al verso libre, Merrill sigue apegado al ritmo y al metro (Gunn, 153).

Para salir de la ratonera esteticista, Merrill se sirve del confesionalismo. Desde el punto de vista estricto de la cronología literaria, dicha estrategia puede parecernos timorata. Consideremos que Lowell, Berryman y los otros escritores practicantes de esta estética ya eran figuras avaladas en los 60. Los poetas de la “Deep Image”, los de la New York School y el grupo de Black Mountain estaban desplegando estrategias deliberadamente opuestas. En semejante contexto, podría parecer extraño que la obra de James Merrill, hasta *Nights and Days*, resistiera la prueba del tiempo. David Lehman afirma que “en cualquier caso, un clima de opinión que valoraba el ‘ladrido bárbaro’ [de los tres movimientos renovadores aquí mencionados] ante todo concedería poca utilidad al tono desconcertantemente civilizado de Merrill” (1983, 16).

Sin embargo, varias décadas después, en su controvertido libro *The Western Canon* (1994), Harold Bloom afirma que “Pynchon, Merrill y Ashbery [son] las tres presencias estadounidenses de nuestro momento” (527). Desde luego, esta afirmación no sólo toma en cuenta los libros desde *First Poems* hasta *Nights and Days*, sino que está fundamentado en la obra posterior de Merrill, incluyendo *The Changing Light at Sandover*. Otros críticos respaldan esta opinión. En “Voices from the Atom”, Phoebe Pettingell afirma que el mensaje central de *Sandover* es que “tras nuestra visión miope destella una comprensión más profunda de la vida que la que hasta ahora hemos concebido” (161). Son juicios serios y su pertinencia merece ser analizada.

Determinar cuál es el motivo que traslada a Merrill desde la categoría del “estilo frígido y ornamentado” hasta el centro del debate poético estadounidense en los años 80 y 90 será el objetivo del siguiente capítulo. La ruptura a analizar es comparable con la que logra Michel Butor con *Mobile* y *Le Génie du lieu*: abandono de la novela y exploración de territorios indómitos de la literatura.

2. Los géneros abandonados

En este capítulo abordaremos la transformación estética y genérica de la obra de Michel Butor y de la de James Merrill, que sucede en torno a la escritura de *Le Génie du lieu* y *Mobile* para el primero, y con el comienzo de la redacción de “The Book of Ephraim”, para el segundo. Primero, expondremos una serie de experiencias vitales que, de varias maneras, influyen en esa transformación literaria, en ambos casos. La validez de la indagación biográfica para fines críticos será debidamente problematizada. Para contextualizar la naturaleza de estas mutaciones genéricas y su relación con el debate estético de su época, expondremos algunas consideraciones sobre la categoría “género literario”, incluyendo un breve recuento de su historia y algunas visiones teóricas al respecto.

Posteriormente, abordaremos la constitución genérica del relato de viajes y la relación de *Le Génie du lieu* con esta; expondremos los distintos componentes discursivos de *Mobile* y la manera en que éstos responden a la naturaleza de su objeto de estudio; por último, delinearemos la mutación que los mecanismos de significación literaria experimentan en *Sandover*, pasando del simbolismo de la primera parte de la obra de Merrill, a una fragmentación, textualidad y superficialidad más acorde con la estética posmoderna. El objetivo final es poner de relieve la voluntad de renovación estética y formal, que será pareada con las tentativas humanistas a nivel discursivo, a tratar en el siguiente capítulo.

*

A comienzos de los 60, Michel Butor ya era un potente *nouveau romancier*, revestido de la pátina de una vanguardia que logró pronto reconocimiento ante una sociedad francesa ávida de renovación. Durante esa misma década y hasta principios de la siguiente, James Merrill se confrontaba con el desinterés de un público que estaba más atento a la ebullición poética de la New York School, a los desmanes performáticos de Fluxus, al teatro de Peter Brook.

En palabras de David Lehman, el golpe más duro de la crítica vino del *New York Times*. Un artículo de la editorial protestaba la decisión de concederle el Bollingen Prize de 1973. Se acusaba a Merrill de “ser un poeta privado cuando los tiempos pedían compromiso público y conciencia social” (1983a, 16). Pero durante esa época sucedieron eventos en la vida de estos escritores que operaron giros dramáticos en la construcción de sus obras.⁴⁸

Butor ya había dado testimonio de su gran sensibilidad literaria hacia los viajes. Basta recordar la ciudad imaginaria de Bleston (que es un trasunto de Manchester, en cuya universidad el autor había sido lector de francés en 1951) en *L'Emploi du temps* o el paraíso de significados que simboliza Roma al comienzo de *La Modification. Le Génie du lieu* (1958) es un producto de la estancia de Butor en el Alto Egipto en 1950 y en Salónica en 1954, así como su paso por otras ciudades y sitios del Mediterráneo como Estambul, Córdoba, Delfos, Mantua, Ferrara, etc. Las peculiaridades de su ejecución y su ubicación en el mapa de los géneros literarios serán discutidas en la siguiente sección.

Butor es invitado en 1960 a Bryn Mawr College, en Filadelfia, Pensilvania, como profesor visitante (Minssieux-Chamonard, 45). Esta estancia, no obstante, tendrá un impacto distinto. Él mismo afirma en sus *Improvisations sur Michel Butor* que “en la posguerra, viajar a Estados Unidos era tan importante como el viaje a Roma para un escritor del Renacimiento, o al Medio Oriente para un romántico” (145). Como se expuso antes, ya desde los años 20 la cultura estadounidense se permeaba en el París de *les années folles*. En 1944 el ejército estadounidense desembarcó en las costas de Normandía y finalmente dirigió el contraataque que habría de librar al suelo francés del nazismo. Apenas terminada la guerra, la presencia de lo estadounidense era tan estruendosa en el

⁴⁸ La identidad vida-obra es un precepto cuestionable. Ya Tinianov afirmaba en “Sobre la evolución literaria” (1927) que “un psicologismo individualista sustituyó los problemas literarios propiamente dichos por problemas relativos a la psicología del autor” (2002, 89). Consideramos que la teoría literaria ha obtenido durante el siglo XX una saludable independencia de la biografía y ha creado un número suficiente de herramientas de análisis como para abordar el texto al margen de la existencia de los autores. No obstante, asumimos la interacción vida-obra como presupuesto crítico de esta investigación en virtud de una concepción de la literatura como sistema que está inserto en e interactúa con otros sistemas (historia, biografía, filosofía). En el caso específico de Michel Butor y James Merrill, las vivencias y vicisitudes *documentadas* son constantemente *tematizadas*.

La revisión de la bibliografía directa rindió dos intuiciones que guían esta investigación: a) los poemas épicos/autobiográficos de Merrill y los poemas/relatos de viaje/ensayos literarios de Butor versan sobre biografemas de tal manera que la puesta en relación de estos dos sistemas simbólicos (biografía y texto literario) es pertinente y revelador; b) su elección de géneros y de dispositivos literarios será notablemente distinto a partir de las experiencias vitales que son enumeradas en este apartado.

Hexágono que, como también ya se dijo, las autoridades culpaban al estilo de vida americano de la degradación de costumbres entre los jóvenes y los jóvenes enarbolaban el individualismo consumista como resistencia contra la generación vieja. Michel Butor viaja hacia el nuevo epicentro del mundo moderno.

Hay dos eventos en la vida de James Merrill que inciden en la construcción de *The Changing Light at Sandover*, pero tienen un efecto más despacioso que el viaje estadounidense de Butor. En 1953, Frederick Buechner, amigo de Merrill, le regala a este una güija⁴⁹ por su cumpleaños. En compañía de su pareja, David Jackson, Merrill comenzó a experimentar la comunicación con espíritus del más allá. De acuerdo con el biógrafo Langdon Hammer, fue durante ese mismo año que el poeta descubrió las “posibilidades literarias de la güija”:

[L]os contactó un espíritu llamado “Kabel Barns”. (Esta es la primera *séance* que Merrill transcribió y preservó.) Barns, “UN GRANJERO COMO POCOS” de la época colonial de Estados Unidos [afirmó que Walt] Whitman estaba “ahí” con él [...] Walt le dijo a Jimmy y a David “NIÑOS NO NO CREAN EN LA VERGÜENZA”. Luego Whitman cedió el lugar a Safo, otra poeta con un deseo homosexual desvergonzado. “¿Ella está ahí?” preguntó Merrill, sorprendido de la facilidad con la que su interlocutor parecía cambiar de identidad. “NOSOTROS LOS QUE CANTAMOS SOMOS UNO”, declaró la extraña y compuesta voz. Merrill se preguntaba si los espíritus-cantores como Whitman y Safo leían “lo que se está escribiendo ahora”. No lo necesitaban, pues “LO SABEMOS ANTES DE QUE SEA ESCRITO”. (170)

La experiencia de las *séances* comenzó a aparecer en su poesía desde “Voices from the Other World” (1955). No obstante, como Merrill mismo lo refiere al comienzo del poema épico que nos ocupa aquí, la volatilidad de la identidad de sus interlocutores volvía muy difícil establecer una comunicación efectiva:

[...] Who was there?
The cup twitched in its sleep. “Is someone there?”
We whispered, fingers light on Willowware,
When the thing moved. Our breathing stopped. The cup,
Glazed zombie of itself, was on the prowl
Moving, but dully, incoherently,

⁴⁹ Hammer describe la güija en estos términos:

[u]n popular dispositivo para comunicarse con espíritus [...] Funciona de una manera muy sencilla: con el tablero colocado entre ellos, dos personas sentadas lado a lado o cara a cara colocan una o ambas manos sobre un apuntador o tabla de escritura espiritista [*planchette*], que se mueve para indicar letras del alfabeto desplegadas sobre el tablero, deletreando palabras que responden a las indagaciones de los dos jugadores. Comparable a las artes de comunicación con espíritus y adivinación de símbolos de culturas antiguas, la güija es un legado del espiritismo victoriano y su *table-turning*, escritura automática y materialización de espíritus. El primer tablero comercial fue manufacturado en 1890. (168-169)

Possessed, as we should soon enough be told,
 By one or another of the myriads
 Who hardly understand, through the compulsive
 Reliving of their deaths, that they have died
 --By fire in this case, when a warehouse burned.
 HELP O SAV ME scrawled the cup
 As on the very wall flame rippled up,
 Hypnotic wave on wave, a lullaby
 Of awfulness. I slumped. D: One more try.
 Was anybody there? [...] (6)

Merrill entró en contacto con el espíritu que habría de detonar “The Book of Ephraim” (la primera sección de *Sandover*) hacia 1955. Sin embargo, según lo consigna Hammer, el proceso de compenetración con este espíritu fue trabajoso y largo. “[Ephraim] cambiaba de temas y ánimo repentinamente [*mercurially*]. Un momento era bromista y ligero, al siguiente, nostálgico y lírico, luego severo y admonitorio.” (205) En *Familiar Spirits: A Memoir of James Merrill and David Jackson*, Alison Luire describe a Merrill como “movido por una ambición de hacer poesía a partir de mensajes de espíritus” (Hammer, 212).⁵⁰

“The Book of Ephraim”, que marca el inicio de la trilogía completada por *Mirabell’s Book of Number* y *Scripts for the Pageant*, no sería publicado sino hasta veinte años más tarde, como poema extenso dentro de *Divine Comedies* (1975). Veinte años de trabajos con la güija que avanzaban paralelamente a la escritura de *The Country of a Thousand Years of Peace* (1959), *Water Street* (1962), *Nights and Days* (1966), *The Fire Screen* (1969), *Braving the Elements* (1972) y *The Yellow Pages* (1974). A propósito de estos libros pre-*Sandover*, tan ignorados –cuando no atacados– por la crítica, Lehman dice: “si bien es fácil ver por qué Merrill pudo haber parecido ir ‘a destiempo con su época’ [...],

⁵⁰ La güija plantea problemas poco comunes para el análisis literario. A diferencia de tentativas coetáneas de la escritura de *Sandover* como el OuLiPo, la güija no impone una serie de restricciones destinadas a atizar el potencial creativo, no sirve como un dispositivo de creación aleatoria de frases ni un catalizador nemotécnico. De hecho, si atendemos al testimonio de Merrill, este tablero cuestiona profundamente la cualidad activa de la *poiesis* y la sustituye por una pasividad de mecanógrafo: “Si acaso, el teclado éramos nosotros. Y nuestra única obligación, en cualquier sesión dada, era tener tan ‘buen temperamento’ como fuera posible” (J.D. McClatchy, “The Art of Poetry XXXI”, *Paris Review*, 24, verano 1982, 185-219; citado en Polito, “Introduction”, 2). Las consecuencias éticas de esta aparente pasividad serán abordadas en el siguiente capítulo.

eso no condona de ninguna manera el alcance y la gravedad del malentendido [de algunos críticos]” (“Introduction”, 1983, 16).

Las cualidades poéticas de la obra temprana de Merrill son indiscutibles, pero quizá valga la pena comparar sus inicios con los de Rainer María Rilke⁵¹ o, para usar un caso más próximo, los de Mark Strand. Esto servirá para distanciarnos de la opinión de Lehman, sin que eso implique un juicio lapidario sobre la capacidad literaria de Merrill, sino el llano reconocimiento de que Merrill, como muchos otros poetas renombrados, han llegado a escribir sus libros más memorables después de una exploración de temáticas y espacios un tanto convencionales en libros anteriores. No hay duda de que, por ejemplo, *La canción de amor y muerte del alférez Christoph Rilke* (1906) y *Sleeping with One Eye Open* (1964) son libros memorables de poemas (prosa poética, en el caso de Rilke). Cabe preguntarse, quizá, si de haber terminado ahí su obra, antes de las *Elegías de Duino* (1922) y los *Sonetos a Orfeo* (1922),⁵² Rilke sería un poeta mundial.⁵³ Es difícil apostar a que la obra de Strand sin libros como *The Continuous Life* (1990), *Dark Harbor: A Poem* (1993), *Blizzard of One:*

⁵¹ La comparación con Rilke es recurrente entre los críticos. Por una parte, Evans Lansing Smith afirma que “[c]omo Yeats, Eliot o Rilke, Merrill combina consistentemente lo personal y lo mítico, lo histórico y lo religioso en poemas de gran belleza formal y hondura emocional” (68). Por otra parte, Yenser afirma que Merrill traducía a Rilke y a Valéry (1987, 23) y enfatiza la tendencia del poeta checo y del estadounidense a identificar el centro de la propia vida con el centro de su obra poética (1987, 217).

⁵² A este respecto, en el prólogo a la traducción de *Las elegías de Duino* realizada por el poeta Félix Dauajare, el poeta y editor mexicano José María Espinasa delinea la ruptura cualitativa a la que nos referimos:

Rilke es un caso extraño, su desarrollo es peculiar. Autor en su juventud de una poesía retórica y muy fechada, llega con el *Libro de las horas* a ser un escritor enormemente popular a la vez que ocupa un lugar entre los grandes de ese momento, pero si su obra se hubiera detenido allí hoy la recordáramos más como una curiosidad que por su real valor. Es con las *Elegías* y con los *Sonetos a Orfeo* que alcanza un nivel extraordinario. *Los cuadernos de Malte Lauris Bridge* serán la bisagra sobre la que se articula ese salto cualitativo. Temáticamente se pasa de un cierto tono festivo y decorativo a una estética fundada en la profundidad de la revelación y en la formulación verbal de la experiencia del dolor, sobre ese ‘ser para la muerte’ que Heidegger formula poco después. [...] Vale la pena abundar un poco sobre el asunto formal. ¿Es posible intuir en el Rilke temprano al autor de las *Elegías*? Esta pregunta está tocada por la visión retrospectiva, ahora –desde este lado del texto– se está obligado a esa intuición. [...] (1997:13-14)

⁵³ “Mundial” en el sentido que Haun Saussy da a esa categoría y que nosotros citamos en el primer capítulo. La intención es meramente enfatizar que hay una brecha entre la factura y la perspectiva de la obra anterior de Merrill, por una parte, y las de *Sandover*, por otra.

Poems (1998) y los siguientes, sería igual de apreciada.⁵⁴ Nuestro parecer es que lo mismo es válido para Merrill.

Un poco antes del mediodía del 6 de marzo de 1970, Terry Robbins y Diana Oughton, dos miembros del grupo terrorista de izquierda The Weather Underground, ramificación de Students for a Democratic Society, estaban en el sótano de la 18 West Eleventh Street, cerca de Washington Square, en Manhattan. 45 años antes, en 1925, esa casa había pertenecido a Charles Merrill y fue ahí donde él y Hellen, su segunda esposa, habían pasado sus años de matrimonio. Nacido el 3 de marzo de 1926, James Merrill vivió sus primeros años en esa elegante residencia,⁵⁵ cuyo ambiente era “sedoso y suave, limpio y acogedor, aislado, muy costoso, y decididamente femenino” (Hammer, 18). Desde entonces, esa “*little house on heaven street*” (Hammer, 476) había cambiado de propietario un par de veces. Ahora le pertenecía a un empresario de la industria radiofónica, James Platt Wilkerson, y era su hija, Cathy, quien se había afiliado al Weather Underground y había dado asilo ahí a varios miembros de la organización.

Ese día, Terry Robbins estaba envolviendo dinamita con un puñado de clavos para techo, con el fin de fabricar una bomba. Como lo refiere Hammer, “la técnica estaba destinada a producir una pérdida máxima de vidas, imitando las bombas antipersonal usadas por el ejército estadounidense en Vietnam” (476). Sin embargo, Robbins cometió un

⁵⁴ En 1991, la Howard County Poetry and Literature Society of Columbia, Maryland, dedicó una emisión de *The Writing Life*, una serie de entrevistas con escritores reconocidos, a Mark Strand. Henry Taylor, poeta ganador del Pulitzer, entrevista a Strand al respecto del desarrollo de su obra. Según la caracterizan Taylor y el mismo Strand, la poesía temprana de éste sorprendía por su cuidado formal, el cual, sin embargo, no estaba expresado en el uso de formas tradicionales como sonetos o sextinas, sino en patrones de rima inusitados a intervalos cambiantes. Desde finales de los 60 y durante los 70, Strand se inclinó por el verso libre. Los motivos para esto, según lo afirma el entrevistado, no son encomiables: “yo era un seguidor en ese aspecto. Básicamente quería hacer lo que otra gente estaba haciendo. Quería el tipo de aceptación que ellos querían. Quería ser parte del *mainstream* y no digo esto con orgullo. Lo considero una debilidad de mi carácter, el haber renunciado a algo que de hecho disfrutaba hacer, para poder ser uno del grupo.” (minutos 7:00-7:50)

Pero *The Continuous Life* representa, según los comentarios de Strand, un regreso a la rima. Nosotros agregaríamos que, por su síntesis de métrica y verso libre, este libro marca la madurez poética de Strand. (Las similitudes con *Sandover* son perceptibles.) La publicación de *The Continuous Life* coincide cronológicamente con el otorgamiento a Strand del título Poet Laureate Consultant in Poetry to the Library of Congress, le vale en 1992 el Rebekah Johnson Bobbitt National Prize for Poetry y contribuye a su obtención del Bollingen Prize for Poetry de 1993. *Blizzard of One* gana en 1999 el Pulitzer. <http://hocopolitso.org/about/>

⁵⁵ Langdon Hammer la describe como “metida en medio de la Antigua Nueva York, la patria de Henry James; pero la gente dentro de ella era nueva y reluciente, como los Verneering en *Our Mutual Friend* de Dickens.” (17)

error y la bomba se detonó en sus manos. Él y Oughton fueron “pulverizados”. “La detonación abrió un hoyo en la fachada del edificio, escupiendo ladrillos, madera y vidrio, y quebró las ventanas de los departamentos de enfrente.” (475) Cathy Wilkerson y otra compañera lograron escapar.

James Merrill no había puesto un pie en la casa desde 1930. No obstante, ya en “An Urban Convalescence”, él se había imaginado de pie ante un solar en ruinas. Pero ahora, “el sitio de la explosión también era una imagen nueva, grotesca, extrañamente literal de ‘The Broken Home’ [otro de sus poemas tempranos]” (Hammer, 477). Merrill intenta escribir un poema donde sus memorias de la primera infancia se fusionen con la historia de los guerrilleros y con lo mítico (478). El resultado final, después de diez meses de tentativas, sería una prosodia “tensa y eléctrica, [era] el poema más ambicioso que Merrill había producido sobre un tema político” (480). A este respecto, Richard Sáez sostiene que “18 West 11th Street” “anticipó la liberación de Merrill de su identidad lírica” (1983, 222). David Lehman también aborda el caso de este poema dentro de la trayectoria de Merrill y afirma que su vínculo con la casa le dio “quizá una autoridad especial para examinar el incidente y sus implicaciones” (1983a, 17). Este razonamiento ayuda a Lehman a sustentar su afirmación previa –unas líneas antes– de que “[e]s una divertida ironía histórica que habría de ser Merrill, de todos los poetas estadounidenses, el que iba a lograr identificar la Historia consigo mismo” (16). Estos viajes (Butor) y descubrimientos esotéricos y desmoronamientos de la memoria de la infancia (Merrill) no sólo se trasuntan temáticamente en sus respectivas obras, sino que afectan la configuración genérica de sus textos.

En el retrovisor: poema lírico, relato de viaje y novela ya-no-tan-nueva

En la introducción se expuso que James Merrill fue clasificado como parte del *New Aestheticism* y que Michel Butor entró en la escena como *nouveau romancier*. El primero se dedicó a escribir poemas simbolistas y el segundo, si bien perteneció a un movimiento deliberadamente antibalzaquiano, seguía construyendo sus obras dentro de las fronteras del género novelístico. *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *Sandover* serán una tentativa de cruzar dichas fronteras.

Sin embargo, para determinar más claramente lo que significa este cruzamiento de fronteras (*Grenzgangerei*) es necesario saber dónde estaban colocados esos muros y cuál era su naturaleza. Para estos fines haremos primero una breve reflexión sobre la naturaleza misma de la categoría “género”⁵⁶ para la época actual.

La erosión de los compartimentos: apuntes sobre el género

Aristóteles ya había esbozado en su *Poética* lo que llegaría a ser en los siglos siguientes la teoría clásica de los géneros de la literatura occidental. En lo que atañe a la poesía, era necesario, para Aristóteles, establecer las subespecies poéticas y sus usos respectivos; la estructura requerida para que un poema fuera efectivo; el número y función de sus partes constitutivas, etcétera. Este proceder era prescriptivo, en el sentido de que el crítico podía, merced a tales principios rectores, evaluar la pertenencia de cierto escrito a un género y por lo tanto descalificarlo, en dado caso, en tanto que obra literaria. Las reflexiones de Aristóteles fueron luego transmitidas por Horacio⁵⁷ y Quintiliano (*Instituciones oratorias*), experimentando diversas mutaciones durante la Edad Media, y el Renacimiento.

En el siglo XX el debate sobre los géneros prosiguió en líneas divergentes y hasta opuestas. Como lo refiere Beristáin, en un extremo, Northrop Frye (*Anatomy of Criticism*, 1957) admite “que los géneros están implícitos en la literatura y en la mente humana” mientras que Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*, 1970), por ejemplo, niega “su existencia, afirmando que la obra se resiste a que se le adjudique una etiqueta (prosa,

⁵⁶ En su *Diccionario de retórica y poética* (1985), Helena Beristáin propone una definición abarcadora y útil de “género”:

Clase o tipo de discurso literario –determinado por la organización propia de elementos en estructuras– a que puede pertenecer una obra. Espacio configurado como un conjunto de recursos composicionales, en el que cada obra “entra en una compleja red de relaciones con otras obras” (Corti) a partir de ciertos temas tradicionales y de su correlación, en un momento dado, con determinados rasgos estructurales (prosa, verso, narración, et.) y con un específico registro lingüístico. (236)

⁵⁷ Beristáin nos dice de la teoría de géneros de Horacio: “[...] hace hincapié en los aspectos lingüístico y retórico, así como en la intención o propósito del autor, en ciertas correspondencias entre el género y la forma (metro), el tono, el tema, etc.” (237) En *La utilidad poética* (1995), Michel Butor analiza las categorías genéricas en que se divide la obra de Horacio y expone las consecuencias para el decurso de la poesía occidental:

Epístolas y sátiras están reunidas bajo el título *Sermones*; las otras dos, odas y epodas, bajo el de *Carmina*. La diferencia es casi la misma que entre prosa y poesía. “Sermones” significa conversación habitual, lo cual en las lenguas romances (“francés” en el texto, N. d. t.), se convertirá en “sermón”, es decir, lo que es tratado por el sacerdote desde el púlpito. “Carmina” se convirtió en “encantos”. La diferencia entre “carmina” y “sermones” radica en la relación con la música. (2012, 33)

novela, testimonio), que nadie tiene autoridad para asignarle un lugar fijo, y una obra no pertenece a un género sino a la literatura”. (239) De lo cual se colige que sólo si una obra reformula o desafía el canon precedente, puede concedérsele el estatus de literatura.

En su ensayo “Genre” (1980) Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy se sirven de las reflexiones del grupo de filósofos/escritores románticos alemanes de la Universidad de Jena en 1790 (Friedrich Schelling, Friedrich Schlegel, Friedrich Novalis, principalmente) para reafirmar que la categoría “género” es totalmente idéntica a la categoría “literatura”: “el Género es ‘más que el género’ [...] Es un Individuo y es un Todo orgánico capaz de autoengendramiento [...] es un Mundo, el *Organon* absoluto”. (53) Según estas reflexiones, la literatura tendería a unificar en un solo texto fragmentario⁵⁸ lo que Beristáin, apoyándose en los trabajos de Walter Mignolo, llama formaciones discursivas: literatura y filosofía. (240) Además de estos dos, Schlegel menciona también a la retórica como elemento constitutivo de la mezcla (Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, 53).

Aquí es necesario hacer dos reparos útiles. Primero, el contexto literario estadounidense ha respondido de manera distinta al problema de los géneros, respecto a la reflexión de habla francesa. Marjorie Perloff, por ejemplo, afirma que:

incluso si los deconstructivistas [como Derrida] tienen razón en cuanto a la naturaleza [indeterminada y alucinatoria] del lenguaje, no obstante, han creado un clima crítico en el que todos los textos se ven exactamente iguales. Las lecturas derrideanas de textos específicos, en otras palabras, tienen una manera de oscurecer esas diferencias esenciales (lo opuesto de la “*différance*”) que deben, después de todo, ocupar a aquellos de nosotros que seguimos interesados en las relaciones de obras literarias particulares entre sí. [...] como lo argumenta Maria Ruegg, la “devaluación de valores del postestructuralismo, la insistencia de que el texto se ‘deslava’ – al afirmar y negar indecisamente sus propios valores” [...] plantea algunos problemas formidables [...]. (1999,18n)

En cualquier caso, si nos atenemos a otros historiadores de la teoría literaria, en nuestra época es más común considerar que los “géneros tienen una justificación convencional más que una intrínseca” (Hawthorn, 2000, 141) y que su utilidad es “puramente descriptiva”

⁵⁸ El imperativo de lo fragmentario, para Lacoue-Labarthe y Nancy, no sólo tiene que ver con la mezcla de formaciones discursivas, sino con la naturaleza fragmentaria de modelos textuales clásicos como el diálogo platónico. En “Genre”, los críticos señalan que Schlegel copió la estructura de un diálogo con reportes o ‘discursos’ intercalados, como en el caso de *La república*, *El sofista* o *Teteto*. Esta estructura, así como su peculiar mezcla de poesía y prosa, causó muchas dificultades a Aristóteles en su intento de crear una taxonomía en su *Poética*. (Lacoue-Labarthe y Nancy, 48).

(Childs y Fowler, 2006, 97-98). Es de interés notar el potencial descriptivo de cierta crítica literaria. En *Theory of Literature* (1956) Rene Wellek y Austin Warren proponen una distinción entre la forma externa y la forma interna de los textos. La forma externa describe el metro y las estructuras específicas, el ritmo, la prosodia, etc. La forma interna se refiere a la actitud, al tono y al propósito (sátira, pastoral) (Childs y Fowler, 98). En nuestro abordaje de *Sandover* en este capítulo, expondremos cómo ciertos críticos de las décadas recientes recuperan nociones del formalismo ruso (veremos el caso de Tinianov) para describir más diferenciadamente el funcionamiento de estas ‘formas externas’.

El segundo reparo a las teorizaciones de Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy también proviene del ámbito teórico angloamericano. En *The Well-Tempered Critic* (1963), Northrop Frye discute la prosodia del idioma inglés⁵⁹ y señala tres ritmos primarios de expresión verbal. Además de la caracterización sencilla y práctica para cada ritmo, la ventaja del modelo de Frye es la suposición de que los ritmos primarios se mezclan y forman tipos secundarios de ritmos. Esto evita, como lo afirma Perloff, “encasillar [pigeon-holing] obras literarias dadas como pertenecientes ya sea a la prosa o a la poesía” (1999, 40). Frye comienza por describir el “habla ordinaria” como el acto de poner en palabras “lo que es vagamente llamado flujo de la conciencia: los sueños lúcidos, el recordar, el preocuparse, el asociar [...] que continuamente fluye a través de la conciencia y que, con Walter Mitty, a menudo llamamos pensamiento” (20).

El habla ordinaria tiende a no estar consciente de la presencia de una audiencia. De lo contrario, el habla se vuelve más retórica, es decir, que adquiere un “ritmo convencionalizado”:

El ritmo irregular del habla ordinaria puede ser convencionalizado de dos modos. Uno es imponerle un patrón de recurrencia; el otro es imponerle el patrón lógico y semántico del enunciado. Tenemos verso si el arreglo de las palabras es dominado por un ritmo y sonido recurrentes, prosa si es dominado por la relación sintáctica del sujeto y el predicado. De estos dos, el verso es por mucho el tipo más simple y primitivo, lo cual da cuenta de su anterior surgimiento histórico, respecto a la prosa. (21)

El tercer modo propuesto por Frye es el ritmo asociativo,

una frase corta que contiene la palabra o idea central a la que se quiere aludir, pero que en gran parte está desprovisto de sintaxis. Es mucho más repetitiva que la prosa, pues está en proceso de desarrollar una idea, y las repeticiones son mayormente un relleno rítmico, como las palabras sin sentido de la poesía popular

⁵⁹ Aunque esta reflexión, como lo muestra Perloff con el francés (1999), es útil para el abordaje de literatura en otras lenguas.

[...] En su perseguir el tema central, sigue los senderos de las asociaciones privadas, lo que le da un decurso un tanto sinuoso. (21)

Así, estos tres ritmos se combinan y forman nuevos ritmos híbridos. De este procedimiento resulta un *continuum* de tres polos que sin embargo tiene utilidad descriptiva para un gran número de textos literarios. Perloff encuentra en este modelo una forma de explicar la peculiaridad del verso blanco de Wordsworth y de Browning, o del lirismo de Keats y Poe, colmado de repeticiones de sonidos encantatorios (1999, 41). Quizá la preceptiva de Aristóteles se hubiera beneficiado de las reflexiones de Frye, y el filósofo griego hubiera podido encontrar un lugar para los *Diálogos* en su taxonomía, a caballo entre la prosa y la poesía, en vez de dejar en ese punto medio un espacio en blanco, anónimo, como lo afirman Lacoue-Labarthe y Nancy (48).

Así pues, en nuestra exposición de *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *The Changing Light at Sandover*, nos ocuparemos del horizonte genérico al que se confrontan y nos serviremos tanto de su estructura externa como de la interna para justificar su distanciamiento o ruptura.

Del relato de viajes al ensayo cultural: *Le Génie du lieu*

A pesar de la boga del relato de viajes durante el siglo XIX, este género ocupa, de acuerdo con Jean-Claude Berchet, “un sitio muy pequeño en las historias de la literatura, por no decir nada de la teoría literaria, como si los estudiosos hubieran preferido excluir, o al menos marginalizar una forma narrativa que no se podía clasificar en las categorías previstas por Aristóteles” (3).

En “Le Voyage et l’écriture” (1972), Michel Butor indica un precepto fundamental de su visión del mundo: “para mí, viajar, al menos viajar de una cierta manera, es escribir (y primero porque significa leer), y escribir es viajar” (4):

[p]rimero porque hay al menos un trayecto del ojo de signo en signo, según todo tipo de itinerarios que muy a menudo, aunque no siempre, se pueden simplificar burdamente como la progresión según una línea de un punto de partida a un punto de llegada (trayecto que puede ser el de la cabeza girando para descifrar la inscripción que se despliega sobre una de las cúpulas de San Marcos; la del cuerpo entero. Como la línea leída en una guía o un indicador de ferrocarriles [...]) (5)

En la lengua francesa, desde el siglo XVII la misma palabra designa a la vez el desplazamiento a un país lejano (*voyage*) y el texto que reporta el desplazamiento (*Voyage*). El simple paseo de la “v” minúscula a la mayúscula “engendra una serie de metáforas

reflexivas que remiten sin cesar, como en juego de espejos, del viaje al relato y del libro al lector” (Berchet, 3). Este mismo estudioso refiere una frase de Lamartine al respecto: “El mundo es un libro en el que cada paso nos abre una página”. Sólido heredero de la tradición francesa, no es de sorprender que en la obra de Butor haya oscilación o fusión intermitente de la espacialidad abierta de los lugares y la superficialidad de la página escrita, entre lo corpóreo de una catedral y lo escultórico de una sola palabra o incluso un solo signo.⁶⁰

Tal mezcla entre texto y realidad en Michel Butor es la manifestación más extrema de un procedimiento perceptible en varios niveles de su poética.⁶¹ Como lo afirma Kubo Akihiro en “Le Mélange des genres dans l’oeuvre de Butor” (2011), “la escritura butoriana explota todos los géneros en el sentido amplio del término, es decir los géneros literarios, artísticos y los otros tipos de discurso, para llegar a una obra singular, inclasificable, *fuera de los géneros*. La tensión entre la transgresión y la integración crea el dinamismo de la obra” (77). Pero tampoco es menos reveladora la elección concreta de este género atribulado: “el relato de viajes [*Voyage*] no deja de pensarse como problemático. Su dilema asemeja al de la novela durante los años 1730, analizado en otro momento por George May: ¿cómo hacer admitir su pertenencia al campo de lo *literario*, sin comprometer el carácter referencial de su proceder? ¿Cómo instruir, sin cesar de deleitar? ¿Cómo crear

⁶⁰ En cuanto a esto, recordemos que la segunda entrega de la serie *Le Génie du lieu* tiene por título la palabra francesa “*ou*”, que significa “donde” o “dónde”, pero con la peculiaridad de que el acento grave está tachado perpendicularmente por una línea corta, semejante a otro acento. Este gesto cancela el acento grave y pareciera querer indicar la palabra “*ou*” que es la conjunción “o” en castellano. Véase cómo, con una simple y breve tachadura, el autor expresa su visión del mundo. Al tiempo tenemos el “donde” que anticipa el abordaje de un lugar, y el “o” que prefigura todos los otros sitios visitados o por visitar.

Y aquí percibimos otra semejanza entre Butor y James Merrill. *The (Diblos) Notebook*, una novela holgadamente biográfica de James Merrill, comienza con: “Orestes.”. Como nos lo explica John White, este texto “augura ser el borrador publicado de una novela mitológica –de ahí el titubeante paréntesis en el título– y el autor no se decide si su héroe debería llamarse Orson o Orestes” (135). En *The Consuming Myth: the Work of James Merrill* (1987), Stephen Yenser compara ese inicio, que él considera como propio de un poeta simbolista, con la frase inicial de otra novela de Merrill, *The Seraglio*: “Exactly a year later Francis learned the truth about the slashed portrait—by then, of course, restored with expert care.” Yenser dice: “Cada comienzo [el de las dos novelas indicadas] presenta un ‘retrato rajado’, y cada cual está ya imbuido de la historia que seguirá; pero mientras uno esboza una trama simétrica cuyo desarrollo podemos prever, la otra presenta un jeroglífico que la resume prolépticamente.” (160)

⁶¹ Como se verá en el apartado sobre *Mobile*, André Helbo plantea una progresión en la obra de Butor, según la cual cada texto se ocupa cada vez menos de la referencialidad a una realidad exterior y reivindica su materialidad propia como objeto autosuficiente. Helbo lo plantea como un paso del “semantismo” al “gramatismo”, cuyo momento culminante es precisamente *Mobile*.

una forma artística que también sea realista? Esta interrogación sobre la identidad genérica es constitutiva del relato de viajes, en cuanto busca ir más allá de un público de especialistas.” (Berchet, 4)

El género estuvo ampliamente desacreditado durante varios siglos.⁶² No obstante, su momento de rehabilitación vino después de 1780. Entre las obras más representativas del auge francés están *Voyage en Syrie et en Egypte* (1787) y *Les Ruines, ou méditation sur les révolutions des empires* (1791) del pensador francés Constantin-François Chassebœuf de Boisgirais. Este intelectual, mejor conocido por su pseudónimo Volney, formó parte de la generación de “los ideólogos”. Volney consideraba que el relato de viajes pertenece a la historia y no a la literatura. (Berchet, 5)

El segundo libro, mejor conocido en español como *Las ruinas de Palmira*, es un “debate racionalista en torno del origen y destino de las religiones” (Gasquet, 34). En el caso de Volney, su formación enciclopédica así como su conocimiento de las lenguas locales y su reivindicación de la modernidad, lo llevó a pretender una científicidad absoluta para sus testimonios. Su visión, si atendemos a las reflexiones de Gasquet, es la de un juez que, revestido de la autoridad conferida por la razón ilustrada, pondera las distintas culturas y religiones del Oriente. Es evidente la semejanza a la postura de la *Histoire générale et système comparé des langues sémitiques* (1855) de Ernest Renan.⁶³ El logocentrismo imperante en obras de esta época marca una etapa importante en el devenir del pensamiento francés y, por extensión, es parte de las problemáticas que Butor aborda conscientemente en sus obras.

El género del relato de viajes cambia profundamente con el *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand. La naturaleza de su viaje ya no es la de un científico que quiere recolectar datos indiscutibles. “Si el viajero moderno, sostiene Berchet, renuncia a decidirse por una *verdad* general, al contrario insiste deliberadamente en el detalle vivido,

⁶² Berchet nos refiere la entrada “voyage” en el *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, en su edición de 1759: “Libro que trata de algún viaje. La mayor parte de los relatos de viajes son mal hechos y llenos de mentiras o exageraciones”. (5)

⁶³ Como ya se expresó en el primer capítulo, el propósito de este estudio, de acuerdo con Edward Said, era “describir científicamente la *inferioridad* de las lenguas semíticas, principalmente el hebreo, el arameo y el árabe, medios de tres textos supuestamente sagrados [...] la Torá, el Corán y, luego, los Evangelios derivados” (15).

a través del cual se manifiesta esa *autenticidad* de lo particular que va a reivindicar en lo sucesivo como su especialidad” (11). En 1835, Lamartine publica *Voyage en Orient*, donde lo que importa ya no es la dimensión biográfica ni las emociones del autor, sino que “a través del narrador se constituye una mirada soberana con la que el lector pueda identificarse: una función enunciativa pura que procede a la puesta en perspectiva de la realidad [...] se desarrolla un tipo de subjetivismo periodístico o impresionista que volatiliza toda interioridad, que implica por la tanto la paradójica desaparición del sujeto” (Berchet, 13). En el relato de viajes francés el sujeto aparece y desaparece, la racionalidad cede el trono a la emoción y luego la emoción se amortigua ante el mero “deseo de vagabundeo [visual] cosmopolita” (13).

La intersección, pues, de un procedimiento vinculador como el de Butor y de un género fronterizo y movedizo como el *Voyage* necesariamente había de rendir un resultado peculiar. En “Voyage, récit de voyage et rhétoricité à partir de Michel Butor”, Jean Bessière explica que más que “el relato, los relatos de tales viajes”, lo que el polígrafo francés realiza es “un libro sobre el lugar del viaje” (253). En *Le Génie du lieu*, como lo afirma Minssieux-Chamonard, el autor “estudia de qué manera ciertos lugares, ciertos sitios, marcados por el *genius loci* romano, ejercen un poder particular sobre sus habitantes o visitantes [...] Butor estudia los paisajes y las ciudades según un método crítico cercano al del que es aplicado tradicionalmente a la literatura o a las obras de arte”. (33) Bessière nota que la forma narrativa explícita no predomina en esta serie butoriana, pero que sí es pertinente conservar la categoría de relato debido a una manera peculiar del narrar. En “Le Voyage et l’écriture” Butor hace una lista de las cinco distintas maneras en que el relato de viaje implica desplazamiento. El narrar es una de ellas:

[...] el del relato mismo, con personajes o sin ellos (puede no haber más que una sucesión de vistas o un montaje de secuencias), con todos los desdoblamientos que pueden intervenir entre el autor o los autores (un crítico viajero hablándonos de un escritor viajero) y el o los personajes, con superposiciones de narradores o pseudónimos más o menos móviles unos respecto a otros, los cuales pueden a su vez leer relatos de viajes, etc. (7)⁶⁴

⁶⁴ En adelante, se presentarán en traducción al español los textos teóricos de Michel Butor. Los pasajes de *Le Génie du lieu* y *Mobile*, por otra parte, serán citados en su lengua original.

La forma narrativa explícita, que, de acuerdo con Bessière, no es constante en los textos del *Génie*, sucede paralelamente a un

[...] cierto uso del *narrar*, que responde a una triple intención: expresar la posibilidad, la imposibilidad de una experiencia intersubjetiva, que sin embargo es supuesta por el *narrar* mismo: marcar, mediante el juego de la descripción de los lugares, la ambivalencia de una experiencia, la del viajero, la de los habitantes de esos lugares, que no es experiencia compartida sino porque vuelve ajenos a ese viajero y a esos habitantes; indicar, mediante el libro de viaje, la dialéctica que sostienen ese viaje y ese libro y que propone una definición original de lo que puede ser la cercanía del viajero a los lugares y a los habitantes. (253)

Este narrar, entonces, siguiendo a Bessière, prefiere indicar la ambivalencia mediante la descripción de los sitios y la relación entre “viaje y libro”. Pero este uso del narrar es paradójico. De acuerdo con Beristáin, la narración “es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables. [...] Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes/después) y una relación lógica (de causa/efecto). Por ello mismo, el relato manifiesta los cambios experimentados a partir de una situación inicial.” (355) Es en este sentido que la categoría “relato” aplica sólo vagamente a los textos de *Le Génie du lieu*, y tiende a disolverse en la descripción espacial o en la argumentación ensayística.

Ya desde sus *nouveaux romans*, Butor había intentado desmembrar los personajes mediante la intensificación de sus miradas al punto de que la percepción se fundiera con los objetos que le hacían frente. De acuerdo con Tibloux, Robbe-Grillet, –y nosotros consideramos que, a la luz de todo lo expuesto anteriormente, también Butor– hace “de la descripción un lugar privilegiado de problematización de la *figuración literaria del mundo*, [de lo cual] se sigue que la cuestión de la descripción entraña aquí a la vez la [cuestión] de la *referencialidad* y la de la *especificidad* del lenguaje literario” (117). Ciertos aspectos de la cuestión de la referencialidad serán tratados a detalle en el siguiente capítulo. En lo que sigue, nos abocaremos a su *especificidad* literaria, a los dispositivos lingüísticos utilizados por Butor, con miras a mostrar un hilo de continuidad con cierta tradición prosística francesa y con la novelística butoriana precedente.

Como se expuso al comienzo del primer capítulo, la Primera Guerra Mundial derrumbó los cimientos del proyecto civilizatorio burgués que durante el siglo XIX se había

consolidado. Dean McWilliams sostiene que el modelo histórico sobre el que estaban sostenidas las grandes sagas decimonónicas de Balzac, Tolstoi, Stendhal y Dostoievski ya era inadecuado. El paradigma hegeliano de dios-como-la-historia asumía que el significado era inmanente a la sucesión cronológica. Tal perspectiva ya no era suficiente para la generación modernista, que tenía que lidiar con el derrumbamiento de ese ideal y también con el colapso de la cosmovisión cristiana. De acuerdo con McWilliams, “[l]as grandes obras maestras de Proust, Mann, Joyce, Faulkner, Broch y Musil son el registro de estos intentos de lograr una visión sintética de nuestra cultura”. Para reflejar la concatenación de presiones que daban forma a su situación histórica, los novelistas tenían que forjar una síntesis de perspectivas horizontales, verticales y circulares (111-112).

Butor estudió con cuidado a Kafka, Joyce, Proust y Faulkner, entre otros. McWilliams se ocupa de las maneras en que Butor detecta los límites de la discusión modernista e intenta ampliarlos. De momento, nosotros nos centraremos en ciertos aspectos de la estética de Proust, para marcar la continuidad en la obra del autor de *Le Génie du lieu*.

Ya se había dicho, siguiendo a Frye, que la prosa es el resultado de la convencionalización del habla ordinaria mediante la imposición de un patrón de recurrencia. En específico, el patrón de recurrencia es lógico y semántico, y está determinado por la estructura del enunciado. (21) En “Sobre el estilo de Marcel Proust” Leo Spitzer enumera algunos estilemas de la prosa del autor de *En busca del tiempo perdido*. Mediante la exposición de algunos pasajes de *Le Génie du lieu*, buscaremos indicar la afinidad de la frase del libro de relatos de viaje que nos ocupa con la de Proust.

En el primer apartado de su ensayo, Spitzer dice sobre la frase proustiana: “este es quizá el segundo más llamativo elemento de su estilo, pero también el que más hondamente está arraigado en la visión del mundo de Proust: las frases complejamente edificadas, que el lector debe desenmarañar, construir como con los antiguos griegos y romanos, [y que] es el reflejo del mundo complejo que Proust mira. Nada es simple en el mundo – nada es simple en el estilo de Proust. De ahí que debió llegar a hacer grandes periodos, incluso frases monstruosas” (367). Spitzer evoca el trabajo de E. R. Curtius, y cita una frase larguísima, en la que Swann expresa el deseo de ver a Odette menos a menudo, de la cual nosotros

reproducimos algo así como la última sexta parte: “[...] voici que comme un caoutchouc tendu qu’on lâche ou comme l’air dans une machine pneumatique qu’on entr’ouvre, l’idée de la revoir, des lointains où elle était maintenue, revenait d’un bond dans le champ du présent et des possibilités immédiates.”

Spitzer describe el efecto de este tipo de pasajes como una sensación de tensión [*Spannungsgefühle*], que en el momento culminante puede parecer acrimonioso y que luego, para seguir la metáfora de Proust, se relaja como una tira de hule. La hipotaxis llega a extremos arquitectónicos. Ahora, este tipo de subordinación podría a menudo parecer redundante, fruto de la incapacidad de un autor de ir al grano. Spitzer lo describe más bien en términos de una frase que corre y salta distintos obstáculos.

Nuestra sensación de tensión corresponde a los estiramientos y acortamientos del periodo [...] Y me parece que Proust logra este poder de aglomeración de periodos a causa de su poder de ver conjuntamente las más diversas cosas. [...] Proust ve las cosas no sólo complejas, sino las ve entrelazadas, disecciona, pone una cosa junto a la otra, separa mediante el ver. Incontables pasajes muestran este ver como una actividad de la inteligencia ordenadora. Y es esta inteligencia ordenadora la que logró el tipo de frase propia, ordenada y acumuladora de Proust.” (368-369)

Y Spitzer se sirve de un pasaje de “Flügel der Nike” [“Ala de Niké”], del autor Friedrich Franz von Unruh, para describir el proceso ordenador proustiano a la escala de una ciudad. Desde la cima de la Torre Eiffel, Unruh ve París. Ve las distintas apariciones de la cotidianidad humana, los automóviles, los niños que salen de la escuela, diversas “manifestaciones grandiosas de la voluntad individual”, pero desde donde está el poeta, todo parece ordenado por una “mano mágica e invisible” que hace avanzar al movimiento de manera rítmica. Para Spitzer, “Proust da al mismo tiempo el azar caótico de la tierra y la mirada ordenadora de ésta desde un punto de vista elevado” (370).

En “Intervention à Royaumont” y en *Improvisations sur Michel Butor*, el autor nos explica su proceso creativo. Por una parte, hace énfasis en la necesidad de haber trazado un esqueleto unificador de todas las tentativas e historias abarcadas por cada novela, antes de acometerla. Por otra, ya desde la escritura de *L’Emploi du temps*, estaba consciente de cómo la elección entre frases breves o largas sería de hondísimo impacto para el resultado. Y finalmente, tanto en esa primera novela como en *Le Génie du lieu*, la frase gigantesca, hipotáctica, prevaleció sobre la frase corta. Las reflexiones de Spitzer sobre Proust sirven

para enfatizar lo siguiente: la aglomeración de imágenes, reflexiones, ideas, en enunciados grandes como las ciudades que refieren, son una tentativa de poner un orden “lógico y semántico” (Frye), de dar un “sentido” a la experiencia.

En “Cordoue”, por ejemplo, el autor comienza por indicar que debe “dar una primera forma necesariamente insatisfactoria a todas esas murmuraciones, que continúan, que seguirán durante años despertando en mí el nombre de esa ciudad y el recuerdo de mis recorridos o de mis pausas en el interior de su red de calles blancas” (9). ¿Qué otra manera de hacerlo que mediante las herramientas heredadas del modernismo? ¿Qué mejor maestro del ordenamiento del pasado que Proust?:

Ces rues tout envahies de sommeil, de la respiration régulière du sommeil, de sa vertu de persistance, ces rues aux noms inscrits en lettres noires, brillantes et grasses comme si elles avaient été peintes avec une encre d'imprimerie très épaisse qu'aucun soleil ne fût capable de faire jamais sécher, sur la blancheur luisante, ce surcroît de blancheur des carreaux de faïence,

cette charrette, cette lanterne, cette fontaine, cet autel en pleine rue avec ses sombres peintures derrière des vitres et cette superbe harmonie de bruns obscurs que je reconstitue, ces clochers carrés ou octogonaux tels des minarets, et la mosquée surtout, nécessairement, à laquelle je ne pouvais m'empêcher de revenir chaque jour, puisqu'elle est véritablement le noyau de tout cela, par exemple cette ombre d'un palmier sur une arcade, semblable à une éclaboussure, avec cet enfant comme pris au piège qui fuit dans une tache de lumière,

toutes ces photographies sont semblables à ces fiches que remplit un professeur au cours de sa lecture lorsqu'il a l'intention de parler d'un écrivain, citations que je me suis efforcé de bien choisir et découper à l'intérieur de ce grand texte étranger avec lequel je me familiarisais, et que j'ai traduites dans ma propre langue. (12-14)

En este sentido al menos, en *Le Génie du Lieu* Butor sigue trabajando en una lógica del modernismo clásico. Del texto en lengua extraña que es una ciudad como Córdoba, el autor aborda fragmentos, los ilumina y reordena en su propia lengua (“que je reconstitue”), como diapositivas para una clase de historia o evidencias para un juzgado. Como el pasaje de “Cordoue” lo muestra bien, el patrón de recurrencia (Frye) prosaico se impone al discurrir del pensamiento. En estos relatos de viaje, Butor busca la creación de un todo coherente (“la mosquée [...] est véritablement le noyau de tout cela”). La tentativa es parcialmente cercana a la de un Volney en lo que respecta a la unificación de todos los datos sensibles de una cultura ajena, con arreglo a un principio racional.

En el sentido contrario, el emborronamiento del sujeto ante un mundo de imágenes exóticas y seductoras, acerca a Butor a Lamartine pero también a la poética de sus propias novelas. Además, a la par del patrón “lógico y semántico” de la prosa, opera otro más

propio del verso. La reiteración de los adjetivos demostrativos (“cet”, “cettes”, “ces”), la compresión de acentos rítmicos y la relativa falta de conectores discursivos dan a estos textos una sensación de exaltación y subjetividad.

La estructura lingüística de *Le Génie du lieu* nos muestra un mundo exaltado y estetizado mediante los dispositivos del verso, y al tiempo unificado en frases que todo lo abarcan y lo ordenan. En 1962, dos años después de la publicación en Grasset de este libro de relatos de viaje, Butor termina un libro que, si bien es fruto de otro viaje, abandona muchos de los procedimientos aquí enumerados y se lanza en busca de otras certezas.

Mobile: entre referencialidad y objeto

En *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Henri Bergson postula que el tiempo presente es el ámbito de la heterogeneidad pura. El filósofo llega a tal afirmación después de un complicado desmontaje de las categorías de pasado y futuro. El tiempo no es comparable a una recta ni a una secuencia; el pasado no está detrás de nosotros ni el futuro delante.⁶⁵ El hilo conductor que estructura nuestros actos en secuencias coherentes es una construcción mental – necesaria, si se quiere. Es posible que Michel Butor nunca haya sentido tal heterogeneidad del presente como en Estados Unidos. McWilliams sostiene que:

Estados Unidos es especialmente valioso para un escritor que busca asir tanto el pasado como el futuro. La historia estadounidense en sus primeras etapas fue en gran medida la historia de la trasplatación de las instituciones, valores y vicios europeos en tierra nueva. El europeo que viaja en los Estados Unidos por lo tanto se encuentra haciendo un ‘viaje dentro de su propia historia...dentro de sus propias contradicciones’. Pero un viaje por los Estados Unidos contemporáneos, que están delante de Europa en tantos aspectos materiales, es también ‘un tipo de viaje hacia el futuro, no sólo porque uno encuentra en los Estados Unidos algunos aparatos que llegarán a Francia en uno o dos años, sino porque algunos problemas ya son evidentes aquí mientras que allá siguen estando escondidos’. (66)⁶⁶

⁶⁵ En *The Consuming Myth*, Stephen Yenser analiza el poema “Lorelei” de Merrill. Atendiendo a la naturaleza paradójica de los ancestros como brújulas para el futuro, Yenser procede a una caracterización de las categorías de “pasado” y “futuro” en la que la compenetración sin duda es afín a las reflexiones de Bergson:

[...] así como el poeta ha sido atraído hacia el futuro por “la parentela y los amigos”, también debe ser convocado hacia el pasado. Estamos obligados a considerar cómo los dos movimientos son el mismo –considerar, por ejemplo, que, aunque la parentela y los amigos están en el pasado del poeta, los senderos que ellos han iluminado lo conducen al futuro. [...] A medida que el poeta avanza, se adentra más en el pasado, del que todos nos volvemos parte cada vez más a cada momento. Una vez que él sea pasado completamente, será la losa en el camino [de otro personaje del poema]. No hay nada ahí *sino* “un cruce”. Demorarse en este asunto es disolver por un segundo la intuición testaruda de que el tiempo es una flecha. (162)

⁶⁶ La cita interna es una frase de Butor tomada de Jack Kolbert, “An Interview with Michel Butor”, *American Society of Legion of Honor Magazine*, 45, no. 2, 1974, 91.

Es plausible que esa peculiar mezcla de pasado civilizatorio y futuro tecnológico haya motivado a Butor a “abandonar la convención libresca ordinaria, que desea que haya un hilo del discurso, que se siga de línea por línea, terminando por olvidar que un libro es en principio un objeto” (Butor, en Minssieux-Chamonard, 45).

Sin embargo este encontronazo tiene otros matices, algunos de índole cultural y otros geográficos. En *Michel Butor. Vers une littérature du signe*, André Helbo rastrea de manera minuciosa la mirada del inmigrante europeo en Estados Unidos y encuentra dos problemas fundamentales. Primero, que el advenedizo, huyendo de la intolerancia religiosa –en los albores gringos– o de la miseria –ya durante el siglo XX–, trata de reencontrar Europa en América, de recrearla. El nombre de las ciudades sugiere esta tentativa: Florence, Berlin, Waterloo, Glasgow, Montpellier, etc. Pero “Europa no puede constituir un criterio de unidad para los Estados Unidos” pues “la cultura europea se manifiesta ella misma diversificada y contradictoria” (48). El suelo nuevo es fértil, pero para sus propios frutos. El otro problema es que la realidad americana se muestra “tan hosca [*aussi rébarbative*]” como la europea. “La naturaleza atemorizante de los U.S.A. [...] explica la actitud de los exiliados respecto a su lugar de estancia” (47).

En segundo lugar, los matices geográficos de la experiencia del viajero europeo en Estados Unidos tienen que ver con la extensión del país, la diversidad de climas y de husos horarios: existe una “proliferación de ciudades, de lugares, de decorados entre los que muchos se revelan idénticos los unos a los otros [...] la presencia de husos horarios subraya el paralelismo entre la disyunción temporal y la ruptura local; cada cronología está dotada de una asociación específica que subraya su autonomía: Alaska y Florida son visitadas simultáneamente un lunes y un domingo; son las once en Hawái y al mismo tiempo las nueve en Carolina del Norte. El tiempo depende por lo tanto del espacio. Esta relatividad temporal, Gerda Zeltner la designa por la noción de ‘simultaneísmo’: [...] ‘el tiempo es un

movimiento y las cosas están en el presente transitorio”⁶⁷ (49; las cita de Zeltner procede de 1967, 145).

Helbo enfatiza la fragmentación del territorio en estados que, si bien parecen ser las unidades de significado, en su dificultad para diferenciarse unos de otros, quedan en entredicho como símbolos de identidad. Existen sitios semantizados como Nueva York (los rascacielos sin pasado, sin religión, el agolpamiento de sitios y objetos), que se oponen a otros como Washington (lo sagrado, la riqueza histórica). Sin embargo, “el conjunto del país no es *definido* en ningún momento; al contrario, es designado por referencia a totalidades diferentes, como Europa, a las que se opone. Por lo tanto, la unidad americana es abstracta, incluso ficticia, de acuerdo con el autor de *Mobile*” (50)

Tal fragmentación del espacio y emborronamiento de las categorías temporales parece ser, entonces, determinante para la construcción de *Mobile*. Recordemos que Gerda Zeltner (*La grande aventure du roman français au 20e siècle. Le nouveau visage de la littérature*, 1967) usó “simultaneísmo” para designar el aspecto cronológico de esta problemática. Octavio Paz utiliza el término “simultaneísmo” en sus reflexiones sobre la vanguardia francesa, en un sentido convergente. Los paralelismos del vocabulario crítico no son mera coincidencia. Minssieux-Chamonard nos indica que:

La factura tipográfica de [*Mobile*], calificada en aquel momento como excéntrica, sorprende igualmente al público de la época. Algunos críticos, como Claude Roy, no ven en ella más que una reutilización de los collages practicados medio siglo antes por Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau o Max Ernst, y juzgan que el procedimiento es caduco. Para su autor, *Mobile* hace más referencia al poema *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Stéphane Mallarmé, que a los caligramas de Apollinaire – tanto así que se trata de un libro de formato doble corona⁶⁸ y no de un libro de bibliofilia. (46-49)

Según lo indica Paz, al menos en el tiempo de Apollinaire y Cendrars, la vanguardia como gesto artístico estaba ligada al simultaneísmo:

El nuevo lenguaje tuvo muchos nombres. El más conveniente, por ser el más descriptivo, es el de *simultaneísmo*. Fue una poética originada en el cubismo y en el futurismo. Una de las ideas centrales del cubismo era la presentación simultánea de las diversas partes de un objeto –las anteriores y las posteriores, las visibles y las escondidas– y mostrar las relaciones entre ellas. (169)

⁶⁷ En “El ocaso de la vanguardia”, Octavio Paz formula esa tentativa estética en términos similares: “El espacio adquiere las propiedades del tiempo.” (175)

⁶⁸ Formato de papel para imprimir, cuyas medidas son 762 × 508 mm.

El crítico mexicano apunta que la tentativa futurista estaba mal enfocada pues, en vez de abordar la sucesión temporal, la naturaleza de su proyecto los condujo hacia una “deconstrucción del instante”: “una yuxtaposición de interjecciones, exclamaciones y onomatopeyas” (171). Paz describe la peregrinación intelectual de Apollinaire, quien frecuentó a otros artistas que planteaban soluciones al problema futurista, pero con resultados igualmente modestos: Henri-Martin Barzun, que bautizó a su escuela poética como *dramatisme*, y el pintor Robert Delaunay, creador del orfismo.

El escritor mexicano explica que el elemento organizador faltante en la poesía futurista y en estas otras tentativas era la reflexión, que establece vínculos entre instante e instante, entre sensación y sensación. (172) Lo que Paz implica es la falta en ellas de un principio ordenador. Finalmente, sus argumentos lo llevan a sostener que incluso en el cubismo, en la medida que éste presenta las partes desmembradas de un objeto, hay simbolismo, en tanto que tal presentación sucede como un sistema unificado que establece una relación referencial con la realidad. (172) Marjorie Perloff matiza lo anterior en su interpretación de *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* (1913):

Apollinaire llamó al arte de Duchamp y Picabia [...] “Cubismo órfico”, que él definió como “el arte de pintar nuevas estructuras a partir de elementos que no han sido tomados de la esfera visual, sino que han sido creados por el artista mismo”. Lo que Apollinaire quiere decir aquí es que en la pintura de Duchamp y Picabia, la relación entre significante y significado se vuelve más tenue que en el arte cubista de Braque y Picasso, que siempre insiste en retener al menos alguna referencia a la realidad externa. (1999, 100; la cita de Apollinaire viene de *Theories of Modern Art*, ed. Chipp, 228)

Así, pareciera que Paz y Perloff coinciden en que el modo tradicional de aludir a la realidad sensible se deslíe en estas vanguardias. No obstante, la idea paciana del cubismo es ambigua. En un momento afirma: “en el cuadro cubista lo visible revela lo invisible”, lo cual es básicamente una descripción del procedimiento simbólico.⁶⁹ Su frase al respecto:

⁶⁹ Beristáin nos ofrece una definición pertinente del símbolo y su proceso: “Un *símbolo* es aquel signo que, en la relación signo-objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto. En otras palabras: el representamen sólo se relaciona con su objeto por mediación del interpretante [signo que se forma en la mente del intérprete] (ya que perdería el carácter que lo convierte en símbolo si careciera de interpretante), como consecuencia de una asociación mental que para Peirce, desde el punto de vista de las categorías, es una ley, y desde el punto de vista psicológico es un hábito nacido de una convención, y es símbolo prescindiendo de los motivos que lo originaron como tal. Su carácter reside en el hecho de que existe la convención de que será interpretado como signo aunque nada establezca una conexión entre signo y objeto. La de

“en el cuadro, las formas y colores presentan sin representar” parece ir en sentido contrario, y apunta más bien a la idea de Perloff de una tradición artística que busca autonomía respecto a la referencia.⁷⁰ Sin embargo, las reflexiones de Paz son útiles en la medida en que establecen dos polos: “El simbolismo fue *transposición* (Mallarmé); el cubismo fue *presentación*. En la obra de Apollinaire se consuma el tránsito de la transposición a la presentación” (172). Adelantándonos un poco, quizá podríamos reducir este tránsito en los términos que propone André Helbó –el paso del “semantismo” (preeminencia de la referencialidad) al “gramatismo” (preeminencia del objeto artístico como autosuficiencia) (151)–. Pero Paz lleva su reflexión en otro sentido:

Apollinaire descubrió la solución [a las limitaciones del simultaneísmo] en la poesía de Blaise Cendrars. Hay dos poemas de Cendrars que impresionaron a Apollinaire y que son el origen de algunas de sus grandes composiciones de esos años: *Pâques à New York* (1912) y *Prose du Transsibérien et la petite Jeanne de France* (1913). En ambos, más que del simultaneísmo, en el sentido del cubismo pictórico, Cendrars se sirve de un método de composición que no es otro que el del relato. Un relato entrecortado, con idas y venidas, anticipaciones, irrupciones, digresiones y enlaces imprevistos. Los poemas de Cendrars están más cerca del cine que de la pintura, más del montaje que del *collage*. Pero Cendrars no hubiera podido utilizar esta técnica cinematográfica si no se hubiese servido del *lenguaje hablado* como instrumento de convocación de rimas, imágenes, episodios, sucedidos y sensaciones. Cendrars no canta: cuenta. El habla de todos los días, el lenguaje cotidiano que fluye y transcurre y no el instante y sus onomatopeyas e interjecciones, fue el canal por el que penetró en la poesía de nuestro siglo el tiempo real, el tiempo simultáneo y discontinuo. Y penetró precisamente ahí donde la tradición poética, desde el siglo XVIII, ha confundido la elocuencia con la poesía y se ha mostrado refractaria a la seducción del habla coloquial: Francia.

El simultaneísmo de Apollinaire no fue un simultaneísmo al pie de la letra. No podía serlo. Fue un compromiso, como el de Cendrars. El poema siguió siendo una estructura verbal, lineal y sucesiva pero que tendía a dar la sensación –o la ilusión– de la simultaneidad. Apollinaire, más enteramente dueño de sus recursos expresivos que Cendrars, comprendió inmediatamente que la supresión de los nexos sintácticos era, en poesía, un acto de consecuencias semejantes a la abolición de la perspectiva en la pintura. La yuxtaposición fue su método de composición. Pero yuxtaposición es una palabra que no describe realmente el procedimiento de Apollinaire en sus grandes poemas. En cada una de estas composiciones hay un centro secreto, un eje de atracción y repulsión, en torno al cual giran las estrofas y las imágenes. (173-174)

los símbolos, es la única clase de signos que se basan, por definición, en una convención [...] el símbolo, pues opera por contigüidad instituida o aprendida.” (458)

En *Spring and All*, William Carlos Williams hace una descripción concisa –aunque tendenciosa– del simbolismo: “Simbolismo llano es asociar emociones con fenómenos naturales como la ira con el rayo, flores con el amor va más allá y asocia algunas texturas con [...]” (507)

⁷⁰ Cuestión que es discutida a lo largo de todo su libro *The Poetics of Indeterminacy*, mediante el abordaje de la obra de Gertrude Stein, William Carlos Williams, Ezra Pound, Samuel Beckett y John Ashbery, principalmente. La idea de Perloff es que estos autores representan una tradición antisimbolista, heredera de Rimbaud, y sus procedimientos, en mayor o menos medida, “bloquean todo intento de racionalizar su imaginería, de hacerla avenirse a un patrón coherente” (10)

A pesar de utilizar la categoría “presentación”, que aludiría a la objetualidad del poema, Paz regresa a la lógica simbolista: el “centro secreto”, el “más allá” del texto. Esto debe alertarnos sobre cuán evasivas son estas categorías, que, como cualquier otro absoluto, más que una realidad concreta, sirven como horizontes hacia los que puede tender una interpretación.

Mobile crea un espacio textual pantanoso: encontramos un uso deliberado y semantizado de los espacios en blanco como en Mallarmé⁷¹; el lenguaje hablado de Cendrars; la enumeración repetitiva de cosas heteróclitas, como en cierto surrealismo; el juego de yuxtaposiciones y contigüidades de Apollinaire. Pero esta enmarcación no basta para dar cuenta de la estética generada por Butor⁷²: “anuncios de gasolina, evocaciones del mar, grandes automóviles coloreados, nieve de distintos aromas, iglesias y reservas indias, engendran humor y poesía [...] La base de *Mobile* no es la frase, sino la lista de palabras de la misma categoría” (Minssieux-Chamonard, 46)

⁷¹ Para enfatizar hasta qué punto “Butor se integra en una tradición bien establecida”, Helbo cita una frase de Mallarmé sobre *Un Coup de dés* dirigida a Camille Mauclair, y que el propio Mauclair consigna en su *Mallarmé chez lui* (1935): “yo creo que toda frase o pensamiento, si tiene un ritmo, debe modelar este ritmo sobre el objeto al que apunta y reproducir, lanzada al descubierto, inmediatamente, como surgida del espíritu [...] la actitud de ese objeto en todo respecto”. (1935, 116-117; en Helbo, 64) Enfatizamos que esa “reproducción de la *actitud* de un objeto en una frase” es, en los términos de nuestra argumentación presente, referencialidad.

⁷² Otras caracterizaciones son posibles. En su discusión sobre *The Waste Land*, Delmore Schwartz hace una enumeración de todos los modos de organización textual tradicionales, que, por otra parte, no sirven para describir al poema de Eliot: “[...] la organización general del poema como todo no es lírico en una forma reconocible o tradicional; ni el poema está organizado en términos de narrativa; ni es dramático en el sentido literalmente teatral; y ciertamente no es lógico, argumentativo o expositivo.” (236) Schwartz prosigue diciendo que el monólogo dramático y la comparación con la música tienen un uso más bien metafórico en el caso de Eliot, quien “usa algunos de estos tipos de transición libremente y alternativamente y sin comprometerse con ninguno o a una sucesión sistemática”. Finalmente, el crítico propone un nombre para el método general del poema, que en un pasaje anterior refiere como “citar otras voces”:

[...] puede ser llamado, a falta de una mejor frase, la escucha sibilina (o subliminal). [...] El método del escucha sibilino o subliminal debe parecer, a primera vista, no ser método ninguno precisamente porque es el método que permite que todos los otros métodos sean usados libremente y sin predeterminación; y que permite que ningún método en particular interfiera con la receptividad esencial que se abra a todo tipo de material y de tema a tratar. (237)

Es evidente la convergencia de estas reflexiones con la multiplicidad formal de *Mobile*. Igualmente interesante es el hecho de que Polito se sirva del mismo concepto formulado por Schwartz para describir *The Changing Light at Sandover*.

Notemos que estos tres ritmos están presentes en un estado “puro”, contiguos y yuxtapuestos. La reivindicación que Butor hace, de acuerdo con Minssieux-Camonard, del procedimiento mallarmeano no puede eclipsar los violentos contrastes entre un ritmo y otro ni las imágenes propias de la vida urbana moderna muy en la línea de “Zone” de Apollinaire.

En lo que respecta a los grandes esquemas de clasificación literaria, podemos afirmar que en este libro están presentes dos tipos de indeterminación. Para el primer punto, quisiéramos primero enfatizar la dicotomía simbolismo/naturalismo, que ha estado presente en otros momentos de nuestra investigación de distintas maneras. Baste decir que el simbolismo es una modalidad de arte que pretende referirse al mundo real, sea cual sea la definición de éste. En la medida en que una obra se postula como realista, está funcionando bajo la modalidad simbolista.⁷³ En el sentido opuesto, el naturalismo, al menos según lo entiende John Ashbery⁷⁴ y lo desarrolla Marjorie Perloff, implica la concepción de la obra

⁷³ La discusión sobre el realismo es vasta y no se limita a su aplicación teórico-literaria. Childs y Fowler exponen que “el realismo es usualmente asociado con el esfuerzo de la novela en el siglo XIX, particularmente en Francia, de establecerse como género literario mayor. El realismo de Balzac y los Goncourt era esencialmente una aseveración de que, lejos de ser escapista e irreal, la novela era capaz –de una manera única–, de revelar la verdad de la vida contemporánea en la sociedad. [...]Todas las teorías del realismo, sin importar cuán sofisticadas sean, descansan sobre la suposición de que la novela imita la realidad, y que esa realidad es más o menos estable y comúnmente accesible”. (198-199)

Hawthorn consigna el debate entre Georg Lukács y Bertolt Brecht respecto al concepto del realismo. Los dos puntos centrales de la definición lukácsiana, de acuerdo con Hawthorn, son: (i) retratar la *totalidad* de la realidad de una manera u otra, y (ii) *penetrar bajo* la superficie apariencial de la realidad para poder asir las leyes subyacentes de cambio histórico”. En términos sencillos, de acuerdo con el mismo estudioso, la visión de Brecht es la siguiente: “el realismo [...] no es intrínseco a una obra literaria, codificado en ella para siempre como el código genérico de un ser vivo, sino una función del papel que la obra ejerce o puede ejercer en una sociedad dada en un momento histórico particular [...] una obra no es realista de una vez por todas, sino en la medida de su habilidad para coadyuvar a los individuos a comprender y cambiar las condiciones de su existencia en un tiempo y lugar en particular. Como [Brecht] dice, la realidad cambia y para representar a la realidad, los modos de representación también deben cambiar [...]” (293)

⁷⁴ En su acepción original, el naturalismo es un desarrollo del realismo de la novela europea decimonónica. Childs y Fowler refieren que “en las teorías de Émile Zola, [el naturalismo] tomaba sus términos de la biología posdarwiniana y aseveraba que tanto el individuo como la sociedad estaban completamente determinados. [...] Así que el novelista [aparece en el naturalismo] como un biólogo taxonomista, que despliega una objetividad científica en su documentación elaborada y una franqueza sin precedentes respecto a las funciones corporales”. (198)

En “Craft Interview with John Ashbery” Janet Bloom y Robert Losada conversan con el poeta sobre sus métodos escriturales. En un momento, la atención se centra en su uso movedizo y aparentemente incoherente de los pronombres personales. Ashbery responde: “Supongo que no tengo un sentido muy fuerte de mi propia identidad y me parece muy fácil moverme de una persona a la otra en el sentido de un pronombre a otro y esto de nuevo ayuda a producir un tipo de polifonía en mi poesía que, de nuevo, siento como un medio para llegar a un mayor *naturalismo*.” (*New York Quarterly*, invierno 1972, 24-25; citado en Perloff, 1999, 258) El subrayado es mío. Si

literaria como *parte* de la naturaleza, como un *rastros* de los procesos psicológicos. En lo que respecta a *Mobile*, los críticos muestran opiniones contrarias. En *Beyond the Single Vision* (1981), Marianne Hirsch se decanta por clasificarlo como realista:

La inclusión de otras voces, que van desde Andrew Carnegie al catálogo de Montgomery Ward, responde al intento de Butor de trascender la singularidad de la autoría, la visión individual y limitada del “autor”. Representa el movimiento hacia una nueva omnisciencia que no sería una de perspectiva enriquecida, sino una visión compuesta de varias perspectivas. Los esfuerzos de Butor de expandir e incluir, a diferencia de los del “scriptor” de Barthes, están al servicio de un arte representacional. El texto de Butor no es un tejido de significados, sino un instrumento de conocimiento sobre una realidad extratextual. (142)

En contrapunto, valga recordar que Helbo afirmó que en *Mobile*, “Michel Butor reivindica para el signo el estatus de un ‘gramatismo’ opacador cuyos rastros nosotros develamos y que milita en favor de una tiranía del arte. [...] se rehúsa a dispersar el significante en el semantismo [...]” (151)

Traigamos a colación de nuevo la aparente inexactitud con que Paz definía el cubismo en aquel pasaje de “El ocaso de la vanguardia”. Quizá esta divergencia de opiniones entre críticos como Hirsch y Helbo tenga la misma raíz que la descripción contradictoria del Nobel mexicano. ¿Realmente podemos negarle a *Mobile* toda referencia al mundo estadounidense? ¿Sería sensato, por otra parte, invisibilizar su atronador despliegue formal en aras de una interpretación trascendente? Nuestra propia postura, en este sentido, se asemeja a la de Perloff en *The Poetics of Indeterminacy*, cuando ella sintetiza el procedimiento de los *Cantos* de Pound, *Tender Buttons* de Stein, *Spring and All* de Williams, *How It Is* de Beckett o *Silence* de Cage: “las evocaciones simbólicas generadas por las palabras en la página ya no están fundadas en un discurso coherente, por lo que se vuelve imposible decidir cuáles de estas asociaciones son relevantes y cuáles no. Esta es la ‘indecisión’ del texto [...]” (18)

En lo que a su horizonte genérico respecta, este *Étude pour une représentation des États-Unis* muestra la herencia de la poesía vanguardista francesa. Pero llamarle poesía sin duda sería desatender su intencionalidad, mucho más cercana al ensayo histórico-antropológico. O quizá la única manera de hacer justicia a *Mobile* sea admitir, con

bien Perloff no utiliza la etiqueta “naturalismo”, sí cita este pasaje de Ashbery y constantemente caracteriza la estética que aborda como un arte antisimbolista o postsimbolista.

Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, que “en esta situación, la Literatura, o la Poesía, el ‘género romántico’, en la medida en que siquiera existe, siempre es buscado como una forma de ‘más allá’ de la literatura misma. [...] El proceso como tal de una absolutización o infinitización excede, en todos los sentidos de la palabra, el poder teórico o filosófico en general del cual es, después de todo, la culminación” (54)

Henos aquí, de cuerpo entero, en el terreno de las paradojas. La única manera de concederle a *Mobile* su justo valor literario es reconocer que su tentativa rebasa deliberadamente los límites de las funciones convencionales de la literatura, reclamando para sí una validez filosófica y antropológica. Y la única manera de no disolver la especificidad estética de *Mobile* es atendiendo a la manera en que los dispositivos literarios manipulan y resignifican los contenidos historiográficos de los que abrevia.

***The Changing Light at Sandover* y el estallido del símbolo**

El simbolismo supone una convención compartida entre los miembros de una comunidad. En tanto que analogía, se sustenta en un sistema de correspondencias entre distintos planos de la realidad.⁷⁵ En “El ocaso de la vanguardia”, Paz afirma que “el simultaneísmo de Apollinaire es una variante de la vieja teoría de las correspondencias, una forma de la analogía, en la que se inserta con naturalidad la idea del destino” (175). Que el destino aparezca en las reflexiones de Paz no es de sorprender: el sistema de correspondencias que crea una comunidad humana tiene al humano como centro, y a su destino como asunto principal.⁷⁶ “Simbolismo llano es asociar emociones con fenómenos naturales como la ira

⁷⁵ Beristáin indica, en la entrada “Homología”, este sistema: “En semiótica se llama así a la correspondencia estructural, es decir, al tipo de relación que se da en una correlación entre las partes de dos sistemas semióticos de diferente naturaleza; correlación fundada en las conexiones que establecen entre ambos sistemas distintos, que se descubren mediante una operación de análisis semántico que consiste en formular un ‘razonamiento analógico’” (253)

⁷⁶ En “Epopéya y novela”, una sección fundamental de su *Teoría de la novela*, Lukács hace una caracterización del lirismo como modalidad literaria que, juzgamos nosotros, converge con procedimiento simbolista:

El lirismo es capaz de ignorar que la primera naturaleza ha devenido para nosotros un conjunto de fenómenos y, apoyado en esa ignorancia, inventar una mitología proteiforme de la substancialidad subjetiva; para él no existe sino el gran instante donde se eterniza, ya la unidad significativa de la naturaleza y del alma, ya su dualidad igualmente significativa, la soledad necesaria y aceptada del alma: arrancada a la dura indiferencia, separada de lo múltiple y de su determinismo confuso, el alma, en ese instante lírico, convierte su más pura

con el rayo, flores con el amor [...]” ya había dicho William Carlos Williams. La primera estética de James Merrill funcionaba en este sentido. Según lo refiere Richard Sáez, la chimenea de “Mornings in a New House” es hondamente simbólica, como lo son la “familia edípica” de “The Broken Home”.

Yenser hace un análisis útil de “Mornings in a New House” (1987, 162-3). El poema refiere una situación doméstica. El hablante, un “hombre frío” está solo ante la chimenea de su nueva casa una mañana gélida. Al contemplar la pantalla de la chimenea (*fire screen*), que está hecha de un bordado de lana (*crewelwork*), se concentra en los patrones. Su madre había tejido esa pantalla cuando era niña y él vincula las imágenes plasmadas en la lana con la infancia de su madre. De acuerdo con el poeta, esta infancia parecía ya prefigurar su propio nacimiento y crianza:

Crewelwork. His mother as a child
Stitched giant birds and flowery trees
To dwarf a house, *her* mother's—see the chimney's
Puff of dull yarn! Still vaguely chilled,

Guessing how even then her eight
Years had foreknown him, nursed him, all,
Sewn his first dress, sung to him, let him fall.
[...] (*Collected Poems*, 261)

Este vínculo entre la vida del poeta, la pantalla de lana y la vida de la madre como un conjunto trascendente se aviene a la caracterización que Lukács hace del lirismo (nota al pie 21): “[...] el alma, en ese instante lírico, convierte su más pura interioridad en substancia y la naturaleza, extraña e incognoscible, se cambia en un luminoso símbolo, por la fuerza de la interioridad”. Aunque el espíritu occidental moderno ha dejado de ver a la realidad como una totalidad –proceso descrito por Lukács–, Merrill inventa una mitología

interioridad en substancia y la naturaleza, extraña e incognoscible, se cambia en un luminoso símbolo, por la fuerza de la interioridad. (55)

Un ejemplo extraliterario de este fenómeno está en *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger. El –a veces denostado y a veces entronizado– filósofo alemán propone en ese libro un modelo de realidad donde todos los entes están ligados a otros entes en función de un “por-mor-del-que” (en la traducción de José Gaos, FCE, 1927). Este último concepto se podría expresar en términos sencillos como una concatenación de espacios y objetos en arreglo a las intencionalidades humanas. El hombre es el centro de su mundo, donde las herramientas son extensiones de su voluntad y la naturaleza un horizonte hueco, una cantera para las necesidades del hombre. En la sección “The Middle Lessons: 4” de *Sandover*, James Merrill y David Jackson hacen un análisis de la dificultad para describir una silla sin aludir a su uso, muy en la línea del “por-mor-del-que” heideggeriano. Terminan por concluir que, así como la silla es “a place to sit”, “This whole world's a place to live!” (406)

que restituye esa totalidad. Paralelamente a este tipo de sublimaciones, el poema se sirve de distintas constelaciones de símbolos que se enriquecen mutuamente y donde los matices abundan.

En este sentido, Yenser rastrea las variaciones que Merrill ejecuta sobre el sintagma de la “pantalla de chimenea”: “fire screen – screen of fire—screen of fire”. (*The Consuming Myth*, 163) Donde el primer elemento se refiere a la pantalla de lana tejida por la madre, el segundo se refiere al fuego mismo, en tanto que está “enmascarando esa placa de hierro forjado –‘contrecœur’ en francés – que despliega sus achicharrados Amor & Gracia tras el fogón”⁷⁷. El tercero parece referirse al fuego en tanto que pantalla para las proyecciones líricas del autor.

Cuando, ese 6 de marzo de 1970 en Manhattan, la casa de 11 West 18th Street estalla y ladrillos y trozos de ventana se proyectan hacia la calle, algo se fragmenta en el mundo de James Merrill. En lo sucesivo, los objetos domésticos dejarán de ser poderosos eslabones del tejido simbólico universal. Richard Sáez argumenta que, a diferencia de estas casas míticas de “Mornings in a New House” o “The Broken Home”: “en [*Divine*] *Comedies* las casas y sus diversas chácharas [*bric-a-brac*] literalmente cobran vida. Los diseños de una alfombra y de un papel tapiz, y un ‘pavorreal de hojalata pintada / de tienda de baratijas’ se vuelven las voces angélicas y demoniacas de su experiencia visionaria [...]” (223) Esto sucede tanto en la casa de Stonington como en la de Atenas. Sáez prosigue: “[e]stos

⁷⁷ Esta es mi traducción del siguiente pasaje de “Mornings in a New House”: “[f]lames masking that cast-iron plaque –‘contrecœur’ in French—which backs the hearth with charred Loves & Graces”, que, dentro del poema, forma parte de una nota al pie para el sintagma “fire screen”. Parece ser una especie de autocrítica del poeta, algunos días después de la redacción del poema, por su falta de paciencia. En la nota se apuntan otros posibles vínculos simbólicos para la pantalla de la chimenea que hubieran podido figurar en el poema: “The Valkyrie’s baffle, pulsing at trance pitch, godgiven, elemental”. Yenser se basa en esta nota para exponer su triada “fire screen – screen of fire—screen of fire”. Por su concisión y oblicuidad, llama a la nota “un poema en prosa casi autosuficiente”. (1987, 163)

El sintagma “Loves & Graces” es utilizado por William Blake en una famosa frase: “But the origin of this mistake in Lavater and his contemporaries is they suppose that Woman's Love is Sin; in consequence all the loves and graces with them are sins”. Aparece dentro de un comentario más extenso a los *Aphorisms on Man* (1794), de Johann Caspar Lavater. Esta contextualización nos permite ampliar el espectro de significado de “Loves & Graces” en el poema de Merrill. Por una parte, en el contexto de la chimenea hogareña y el tejido de lana de la madre, connota un mensaje de amor familiar. En tanto que los “loves and graces” de Blake son más sensuales, y dado que la pantalla de acero en que están inscritas estas palabras está requemada [*charred*], podemos adjudicarle también un sentido más erótico, quizá subyacente al primero.

disjecta membra de la trilogía son a los símbolos monádicos de la poesía lírica lo que la caricaturización es a una caracterización profundamente estructurada”. (233)

Merrill personaje se confronta a este nuevo tipo de signo descoyuntado y monosemántico cuando, al comienzo de *Mirabell's Book of Number*, Ephraim le pide escribir “POEMAS DE CIENCIA”. Creyendo que habrá de crear esos poemas “sin acudir al Tablero” (la güija), Merrill abre un libro de texto de biofísicoquímica. Su desaliento es grande. ¿De qué le pueden servir a un poeta simbolista palabras tan estrechas?:

[...] Opaque
Words like “quarks” or “mitochondria”
Aren't *words* at all, in the Rilkean sense of
House, Dog, Tree – translucent, half effaced,
Monosyllabic bezoars already
Found in the gullet of a two-year-old.
[...] (110)

En *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*. (1991), Fredric Jameson hace, mediante una comparación entre dos pinturas, una explicación de lo que él considera ser un hondo cambio epistemológico en nuestra época,⁷⁸ y que bien puede servir como marco tanto para la mutación de los símbolos míticos de Merrill como para la estructura de *Sandover*.

Primero, Jameson aborda la pintura *Un par de botas* (1886) de Van Gogh y sugiere que si ésta habrá de ser percibida en toda su dimensión de praxis⁷⁹ artística, debe intentarse

⁷⁸ La intención de Jameson, como él mismo lo dice, es caracterizar una “nueva dominante cultural”, que marcaría un cambio de época respecto a la alta modernidad. En lo sucesivo, los circuitos intelectuales se decantaron por ver en el decurso reciente de los fenómenos sociales y culturales una continuación de la modernidad clásica y en vez de utilizar el término “posmodernidad” se le llama a esta época “modernidad tardía”. En este sentido, Olivier Kozlarek argumenta:

Uno de los errores más lamentables consistió en suponer que el posmodernismo constituía una época radicalmente nueva que había dejado atrás la modernidad. La idea del “fin de la modernidad” que acompañó el debate sobre la posmodernidad puede explicarse con las siguientes razones: 1) Es tan sólo el concepto de posmodernidad el que sugiere la existencia de una época subsiguiente a la modernidad. La elección semántica fue inconveniente y provocó malentendidos desde el principio. 2) Se generaron de manera precipitada ciertas transformaciones sociales, políticas y económicas observadas primordialmente en las sociedades del “Norte global”. La transición desde la sociedad de producción hasta la sociedad de consumo, el crecimiento de una clase media dada al consumo y la “estetización de mundo de vida”, así como los “movimientos sociales nuevos” articulados hacia fines de los años sesenta [...] 3) Las rupturas epistemológicas destacadas por el posmodernismo, las cuales podrían despertar la impresión de que se haya vuelto obsoleta la lógica moderna, orientada primordialmente por Descartes. En este contexto ha tenido mucha influencia Jean-François Lyotard, quien consideraba la *condition postmoderne* como una renuncia a cualquier tipo de “metanarraciones”. (82-83)

⁷⁹ Para una discusión sobre la categoría “praxis”, véase *Filosofía de la praxis* (1967) de Adolfo Sánchez Vázquez.

reconstruir “la situación inicial a la que la obra es de cierta forma una respuesta”. Y esto sucede al

enfatar las materias primas, el contenido inicial que confronta y retrabaja, transforma y del cual se apropia. En Van Gogh ese contenido, esas materias primas, yo sugiero, han de aprehenderse simplemente como la totalidad del mundo de objetos de la miseria agronómica, de la pobreza rural férrea, y la totalidad del mundo rudimentario humano del esfuerzo de los campesinos que se desloman, un mundo reducido a su estado más brutal y amenazado, primitivo y marginalizado. (7)

La transmutación de un rostro ajado por el hambre, que en la obra de Van Gogh se presenta colmado de haces de rojo y verde, es interpretado por Jameson como “un gesto utópico, un acto de compensación que termina por producir un ámbito utópico de los sentidos totalmente nuevo” en el seno de la división del trabajo propia de las sociedades capitalistas. Este gesto sería una tentativa de buscar en tal fragmentación epistemológica una compensación utópica para la fragmentación misma. Jameson prosigue al evocar la interpretación heideggeriana de la misma obra en *El origen de la obra de arte* (1935). Partiendo de unos presupuestos ontológicos distintos, Heidegger hace una reconstrucción similar del mundo campesino en que está inserto el par de botas. Jameson afirma que su propia interpretación, igual que la de Heidegger, “puede ser descrita como *hermenéutica*, en el sentido de que la obra en su forma inerte y objetual es tomada por pista o un síntoma de una realidad más vasta que la reemplaza como verdad última”. (8)

Acto seguido, Jameson nos coloca ante los *Diamond Dust Shoes (Random)* (1980) de Andy Warhol. En contraste con el cuadro de Van Gogh, *Diamond Dust Shoes* no emplea una perspectiva para mostrar el calzado, sino que este aparece como una silueta sobre una superficie negra. El tipo de calzado (zapatos de tacón) así como los colores (verdes, rojos chillantes) remiten de manera general a una moda que, podríamos decir en términos burdos, estuvo en boga entre los años 70 y 90 en la sociedad estadounidense. Jameson argumenta que la misma estética empleada por Warhol bloquea cualquier intento de reconstrucción del entorno inicial de los objetos representados:

tenemos una colección aleatoria de objetos muertos que cuelgan unos junto a otros sobre el lienzo como nabos, como arrancados del mundo de su vida anterior a semejanza del montón de zapatos sobrante de Auschwitz o los remanentes y prendas de algún fuego incomprensible y trágico en un salón de baile atiborrado. Por lo tanto en Warhol no hay manera de completar el gesto hermenéutico y restaurar a estas piezas sueltas ese más amplio contexto vivido del salón de baile o de la ceremonia, el mundo de la moda *jetset* o las revistas de glamour. (8-9)

Jameson prosigue su retrato de las mutaciones de la modernidad, que, de acuerdo con él, deviene posmodernidad. Aquí quisiera espigar sólo tres hilos de lo expuesto por Jameson, pues creo que ayudan a entender la mutación de la poética merrilliana. El primero es su consignación de los 5 modelos de profundidad propios del pensamiento moderno y que son eliminados en la posmodernidad: a) el modelo hermenéutico del interior y el exterior –que vimos en el análisis de *Diamond Dust Shoes (Random)* –; b) la dialéctica de la esencia y la apariencia –que Jameson afirma es reemplazada por un imperativo de superficialidad–; c) el modelo freudiano de lo latente y lo manifiesto; d) los binomios autenticidad-inautenticidad y alienación-desalienación –que en parte serán tratados en el capítulo siguiente en la discusión sobre cultura estadounidense y sincretismo indígena–; y d) la oposición semiótica entre significante y significado –cuyas consecuencias son palpables en las distintas interpretaciones de *Mobile* en el apartado anterior–.

El segundo es el “populismo estético”, sobre el cual Jameson afirma está presente en la estética posmoderna en el sentido de que los nuevos textos están dotados de las formas, las categorías y los contenidos de la industria de la cultura que los ideólogos de la modernidad (como Adorno, Horkheimer, Benjamin, y tantos otros) denunciaron tan enfáticamente.

Y finalmente, las consecuencias que estas rupturas tienen para la concepción del sujeto y para su representación en literatura. Para el sujeto de carne y hueso, Subirats indica la profundidad de las brechas entre las partes de la antigua mónada burguesa:

El campo sensorial de mi percepción ha sido preconfigurado por los softwares electrónicos y los formatos estéticos de la pantalla de televisión y de Internet. No puedo tocar, ni oír, ni sentir la presencia de los seres en un espacio y tiempo vividos. [...] Tampoco se puede establecer una relación reflexiva entre la percepción visual de una noticia y sus efectos emocionales, individuales o colectivos. La misma posibilidad de una conexión e integración entre la percepción sensorial, el reconocimiento emocional y la comprensión intelectual desaparece sin traza. No puede constituirse un sentimiento de la realidad, ni en un sentido cognitivo o moral, ni estético o espiritual. (2006, 17)

Jameson llama “el ocaso de los afectos” (“*waning of affect*”, 10) a esa condición del sujeto fragmentado, tanto en lo que se refiere al humano de carne y hueso como al personaje en el arte:

una virtual deconstrucción de la estética misma de la expresión, que parece haber dominado mucho de lo que llamamos alto modernismo pero que se ha desvanecido – tanto por razones prácticas como teóricas – en el mundo de lo posmoderno. El concepto mismo de la expresión presupone de hecho una separación

dentro del sujeto, y junto con ella esa metafísica entera del adentro y del afuera, del dolor sin palabras dentro de la mónada y el momento en que, a menudo de forma catártica, esa “emoción” es luego proyectada afuera y externalizada, como gesto o grito, como comunicación desesperada y dramatización saliente de un sentimiento interno. (11-12)

Mundo en añicos y sujeto burgués en añicos. Jameson llegará al punto de afirmar que tal situación, junto con la clausura de la historicidad, impide que el presente se convierta en un espacio de praxis. En concordancia con el antimilenarismo indicado por Jameson al comienzo de su libro, Subirats expone una lista de lo que se ha perdido con la llegada de la modernidad tardía: “el final del arte, de la filosofía y de la praxis política; y el triunfo de la violencia y del espectáculo”. (2006, 11)

¿Cómo entonces, abordar un texto como *The Changing Light at Sandover*, que, según sus críticos, es una epopeya de nuestro tiempo? ¿Cómo situar afirmaciones como la de David Lehman, según quien “la naturaleza de esta empresa, su alcance artístico y cósmico, obligan al lector a recibirla en términos que usualmente asociaríamos con Dante o Milton” (“Introduction”, 1983, 18)?

Comencemos por decir que en Dante como en Milton lo que prevalece es la estructura de una epopeya, la historia de un héroe que encarna en sí el destino de su pueblo y de su mundo: “[n]el mezzo del cammin della nostra vita”.⁸⁰ Richard Sáez argumenta que no es posible entender cabalmente la literatura épica sin asumir que toda obra de esta índole está proponiendo una teodicea en tanto que presupone y proyecta una dinámica posible entre bien y mal en el universo.⁸¹ Este género, agregaría Lukács, “ordena la totalidad de la vida en tanto que existencia feliz, según una armonía preestablecida; antes que toda

⁸⁰ En el caso de Dante, como bien lo resume Richard Sáez, se trata de “la revelación de un universo planeado, ordenado y racional con el *mysterium* cristiano en su centro” (1983, 212).

⁸¹ En este tenor, Sáez expone tres tipos básicos de estructura del mundo: a) la teodicea de San Agustín, que concibe el mal como ausencia, distorsión o corrupción del bien, pero que no tiene existencia metafísica en sí mismo. El énfasis está puesto en las fallas humanas, el pecado original y la caída del hombre así como su imperfección continuada –ésta es la perspectiva de Dante–; b) la teodicea de San Irineo (Obispo de Lyon, 130-202 d. C.) cuyo argumento principal es que los fines universales son benéficos y que la creación de la existencia humana es un valle donde el alma se forja. Sáez indica que en esta escuela de pensamiento hay prefiguraciones de las teologías que ven a dios mismo en un proceso de evolución; c) el maniqueísmo, que entiende al mal como una fuerza independiente en el universo. “Las formas más extremas de maniqueísmo, como en las obras del Marqués de Sade, Céline y Jean Genet, deciden que el mal es la fuerza más fuerte en el universo y, por lo tanto, lo veneran en vez de a una deidad benéfica pero más débil” (213-214)

creación literaria, el proceso que reviste a la vida entera de mitología ha purificado al ser de toda gravedad trivial [...]” (47). De acuerdo con Lukács, en la epopeya no hay espacio para la trivialidad, sino que, al contrario, todo lo que es trivial es “radicalmente suprimido” para llegar, no “a una abstracción vacía, sino a la encarnación de la esencia”. Algunos de estos aspectos de la literatura épica son perceptibles en Merrill. En el curso de décadas –en el tiempo interno del relato–, y de páginas y páginas de texto, James y su compañero David Jackson reciben revelaciones de espíritus del más allá, logran una visión cada vez más amplia del universo. Richard Sáez describe las tres partes de *Sandover* en términos de una evolución de la conciencia religiosa del hombre: “del chamanismo primitivo, a través del monoteísmo judeocristiano, a los aspectos misteriosos de la ciencia contemporánea”. (1983, 212-213) En *Scripts for the Pageant*, sus maestros serán nada menos que los ángeles Miguel, Gabriel, Rafael y Emanuel, así como el Dios Biología y su gemelo enigmático Naturaleza/Psique/Caos.

Con la mirada vuelta hacia las grandes novelas decimonónicas, Lukács afirmaba que en un mundo cuya estructura misma ha dejado de ser esencial, el verso como vehículo de la épica deja de ser efectivo. Por otra parte, la prosa –más apta para acoger en sí las banalidades propias de un mundo desmitificado– puede captar el sufrimiento y la liberación, dominar el desgarre ontológico de hombre. De ahí que el filósofo húngaro acuñara su famosa frase: “La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad”. (45) Aún aquí parece que la obra de Merrill se aviene a las categorizaciones de Lukács, que a más de uno podrían parecer demasiado rígidas.⁸²

⁸² Recordemos el debate entre Lukács y Brecht en lo que concierne a la naturaleza del realismo (consignada por Childs y Fowler y citada en nuestra discusión sobre *Mobile*). Asimismo, en *La significación actual del realismo crítico* (1958), Lukács hace una caracterización altamente desfavorecedora de la vanguardia literaria europea (el surrealismo, Joyce, Musil, etc.) que en lo sucesivo sería bastante contrariada por quienes vieron en tal fenómeno una tentativa de volver el arte una praxis social e histórica. Tal es el caso de Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia* (1974).

No obstante, la posición de Lukács en lo que a estas vanguardias respecta tiene continuidad en la obra de filósofos contemporáneos como Eduardo Subirats. En *Culturas virtuales* y *La existencia sitiada*, por mencionar dos obras, el autor ve en el corpus vanguardista un antecesor directo de la cultura del espectáculo y la virtualización del mundo: “El surrealismo, y la poética del futurismo y el dadaísmo antes que él, habían establecido el precedente

Lehman sostiene que ya desde los poemas tempranos autobiográficos, Merrill “reclama la materia de la ficción corta para la provincia del verso”. “The Book of Ephraim” “realizaría después las funciones de una novela”. (Lehman, 1983b, 30) El mismo Merrill afirma en la primera sección de *Sandover*, que funciona como una suerte de manifiesto:

The more I struggled to be plain, the more
Mannerism hobbled me. What for?
Since it had never truly fit, why wear
The shoe of prose? In verse the feet went bare.
[...] (4)

Pero lo fundamental aquí es demarcar las diferencias estructurales entre la literatura épica precedente y *Sandover*. Ya se había discutido, al elaborar sobre la naturaleza del poema simbolista, cómo el lirismo tiende a negar la escisión entre sujeto y mundo. Esta negación o reconciliación abstracta, sólo puede durar un instante. En sentido contrario, por su naturaleza misma, la literatura épica debe describir el extenso decurso en que el héroe se debate contra los obstáculos hasta llegar al centro secreto del mundo.⁸³ Sáez argumenta que *Sandover* es distinto tanto a la lírica que abole el tiempo como a Dante que revela un universo planeado y racional. La estructura que Sáez elige para describir a *Sandover*, es la

estético de la producción automática, prerreflexiva e incontrolable de objetos virtuales resultantes de una técnica de deconstrucción lingüística.” (2006, 284)

⁸³ Por su estructura interna, Smith identifica el periplo de Merrill con el mito de la nekyia, la cual describe en estos términos:

Nekyia es un término homérico para el descenso al inframundo. Es por mucho el mito más importante en la literatura moderna y posmoderna y se le encuentra en todas las obras cumbre del siglo XX. En su definición amplia, la nekyia involucra el ciclo de viaje de un héroe, que nos lleva de un ámbito doméstico a uno demoníaco, seguido por lo que van Gennep llama un “regreso que aumenta el espectro de la vida” [*life-enhancing return*]. Es una narración circular, que comienza y termina en el mismo lugar o en uno similar, con las pruebas, dificultades y revelaciones del descenso en medio. (1)

Una característica del nekyia que será de mucha importancia para el capítulo siguiente tiene que ver con su clímax:

Desde sus más remotos inicios, el mito del descenso al inframundo ha servido como una metáfora para los misterios de la *poiesis* y la *hermeneusis* – esos procesos creativos mediante los que un texto o historia es escrito y luego leído. Es por este motivo que el clímax del nekyia involucra tan frecuentemente el descubrimiento de un texto o historia sagrado: el Libro de la Vida en el Papiro egipcio de Ani, por ejemplo, o las inscripciones jeroglíficas en la urna de oro que Lucio ve en el clímax de su nekyia incantatorio en *El asno de oro* de Apuleyo. (4)

Un hilo de eventos y razonamientos presentes en *Sandover* –y que serán explicitados en “Una otredad de museo”– induce a considerar el texto mismo del poema como el texto sagrado surgido en la revelación climática. Además de ser una muestra de autorreferencialidad, este gesto tiene consecuencias notables para el análisis de las implicaciones éticas del libro.

de “una serie de orgasmos al escuchar bel canto. En ese sentido, se mantiene fiel a su don lírico” (211-212).

Una “serie de orgasmos”, una serie de instantes, que suplanta a la sucesión organizada, la narración. Debajo de esta metáfora se percibe de nuevo la categoría “fragmentación”: *Sandover* es un poema épico que no refiere una totalidad. Si nos atenemos a varias señales, quizá podríamos darle la razón a Jameson. *Sandover* expone varias modalidades de espiritualismo pop (Sáez, 1983, 214): OVNI, percepciones extrasensoriales, reencarnación, médiums, astrología, quiromancia, numerología, ciencia ficción, superhéroes de historieta, que nunca terminan de cohesionarse en un sistema total de creencias.

¿Y qué decir de sus personajes? El Dios Biología, que creó el mundo, realiza experimentos fallidos. Proliferan en el relato ángeles con forma de murciélago, pavorreales detentores de conocimiento trascendente, unicornios risueños. Si bien este asunto será abordado más a detalle en el siguiente capítulo, adelantamos que su caracterización dista mucho de la complejidad psicológica decimonónica y que, como Merrill mismo afirma:

[...] my narrative
Wanted to be limpid, unfragmented;
My characters, conventional stock figures
Afflicted to a minimal degree
With personality and past experience—
A witch, a hermit, innocent young lovers,
The kinds of being we recall from Grimm,
Jung, Verdi, and the commedia dell'arte.
[...] (4)

Sin embargo, el héroe de *Sandover* no es una bruja o un ermitaño. Y el amor entre James Merrill y David Jackson personajes es más el de una pareja longeva e instalada en lo cotidiano que la de unos “inocentes jóvenes enamorados”. Adicionalmente como lo nota Sáez, “[p]ara un poema épico, la trilogía de Merrill está notablemente desprovista de multitudes. Más bien, tiende al núcleo de un salón exclusivo: un ‘*petit noyau*’ reunido en ‘el centro del escenario’: ‘Wystan, Maria, you and I, we four / Nucleate a kind of psychic atom’”. (1983, 97) Unos cuantos personajes “selectos” que tienen en sus manos el conocimiento para evitar la hecatombe nuclear.

En un sentido totalmente opuesto a la caracterización de Sáez, el poeta afirma que desea una narrativa no fragmentada. ¿Qué quiere decir? En principio, que no hará uso de las “pretenciosas mescolanzas narrativas” de su época, como la nueva novela. En lo que a la estructura respecta, Yenser indica que “no hay nada improvisado en el diseño dominante del libro” (1983, 251) y hace una prolongada exposición del diseño simétrico en *Scripts for the Pageant*. Este “tomo” está dividido entre tres secciones, “Yes”, “&” y “No”. La primera y la última contienen 10 de las lecciones que les imparten a Merrill y a Jackson las entidades celestiales, y “&” contiene sólo 5, y funciona como un pivote entre ambas. (251 y ss.)

No obstante, esta arquitectura formal no disuelve las paradojas del fondo. ¿Qué puede ser más fragmentario que un libro donde los personajes sólo se pueden comunicar a través de un alfabeto en un tablero y se interrumpen frenéticamente? ¿Qué unidad hay en una obra que compendia formas basadas en la estrofa y en el metro, sonetos, vilanelas, estrofas spencerianas, cuartetos a la Rubaiyat, terza rima, el metro aliterativo del anglosajón, inserciones de prosa, diálogos dramáticos? Sáez se pregunta si “estos poemas están totalmente integrados a la epopeya [de Merrill] (a la manera de Dante)” (1983, 227) Polito lo caracteriza de esta manera:

A la vez terminado e incompleto, estilísticamente coordinado y agitado por los reclamos del accidente y la coincidencia, un pozo profundo de efectos que hacen eco y una amplia avenida de extrañezas aleatorias, *Sandover* cruza los dos movimientos dominantes –si bien contrarios—de la poesía moderna: la tradición romántica/simbolista en la que Merrill siempre ha trabajado, y su rival discordante que, salido de Rimbaud y los surrealistas, ha sido etiquetado por Marjorie Perloff como ‘la poesía de la indeterminación’. [...] *Sandover* es la primera obra visionaria que teletransmite desde un mundo en andrajos, la primera en no manifestar ninguna nostalgia por la totalidad desaparecida. (“Introduction: Sibylline Listening”, 1994, 14)

Una revisión del concepto “indeterminación”, tal y como lo expresa Perloff, así como una enumeración de los autores que la estudiosa estadounidense adscribe a este movimiento, vuelve evidente que, al menos para ella, tal reconciliación sería paradójica, si no indeseable. Sáez concluye que la épica y la lírica se estorban una a la otra en este poema extenso, y también reprocha a Merrill el que su poema no haya logrado una resolución –así sea textual– a la discusión sobre el mal en el universo (243). Esta investigación misma apuntó ciertas divergencias entre la intencionalidad expresada en el “manifiesto” del incipit y la ejecución de *Sandover*.

En un entorno donde primaban las tentativas poéticas de la New York School, del Black Mountain College, del Deep Image Movement, y ante las dificultades y la peculiar constitución de esta obra, no es de sorprender que los críticos hayan llegado a conclusiones ultimadamente desfavorecedoras o que, por otra parte, cuando sus juicios eran elogiosos, los críticos plantearan la conjunción de aparentes opuestos. James Breslin, uno de los historiadores de la literatura citados en la contextualización de la poética de Merrill en el segundo capítulo, consideró a nuestro autor como parte de la “nueva retaguardia” [“*New Rear Gard*”] (1984, xiv)

En “Rethinking Models of Literary Change: The Case of James Merrill” (1990), Mutlu Konuk Blasing hace una afirmación arriesgada: “Si no hemos de descartar a Merrill como un reaccionario sino tratar de definir su lugar en la poesía estadounidense posmoderna, necesitamos repensar los modelos de historia y de cambio literarios con lo que hemos leído la poesía estadounidense desde la Segunda Guerra Mundial, ya que su obra desafía los modos en que hemos configurado la etapa posterior al *modernism*.” (99)

Para realizar esta reconfiguración, Konuk Blasing propone un regreso al modelo del formalista ruso Yuri Tinianov (1894-1943). Mediado por un texto de Tzvetan Todorov (*Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 1979). Konuk Blasing afirma que el modelo de Tinianov se basa en el análisis tanto de las formas literarias como de su función específica en una época. “La tarea más importante de la historia literaria es estudiar la ‘variabilidad de la función de un elemento formal dado, la aparición de una función dada en un elemento formal, la asociación del elemento formal con su función’” (103)

La aplicación de este modelo permite ver en el formalismo de Merrill no una reacción contra las “vanguardias” poéticas de su tiempo, sino un “desafío posmoderno a [la creencia en] la historia progresiva y a los fundamentos metafísicos” (114) que está presente en tentativas como las del Black Mountain College.⁸⁴ Konuk Blasing hace un análisis cuidadoso de la función de las formas clásicas como depositarias de un legado literario histórico y por lo tanto de la noción de lo público, en contraste con la subjetividad y el

⁸⁴ Recordemos que, de acuerdo con Breslin, “el grupo de Black Mountain se proponía nada menos que una refundación del pensamiento y la escritura de Occidente” (1988, 1091).

autotelismo propio de toda vanguardia que ultimadamente cae en el engaño de estar, ella sola, refundando la realidad. Así, al escribir un pasaje como “Venetian Jottings” en terza rima, Merrill no está quedándose en el “pasado”, sino que acarrea hacia los Estados Unidos de los 70 todos los estratos de significado que la terza rima entraña y al mismo tiempo refuncionaliza esta, la trae al presente poético, anula el evolucionismo que la habría relegado al baúl de los dispositivos muertos.

En la discusión sobre la constitución genérica de *Mobile* ya se había planteado el debate sobre la preeminencia de la referencialidad sobre el signo y viceversa. Konuk Blasing aborda la peculiar resolución de Merrill para este dilema, a partir justamente de sus derivas formales y el uso tanto de símbolos míticos como de las manifestaciones desmitificadas de la vida secular moderna:

Lo que distingue a Merrill es su habilidad para registrar al unísono la textualidad y la naturaleza histórica de la escritura. Su literalismo polivalente y su agrado por los “accidentes” y *puns*⁸⁵ en general ponen de relieve el juego del significante y se acercan a una internalización de la historia dentro del lenguaje poético. Su formalismo convencional, por otra parte, mantiene a raya esta tendencia al colocar al lenguaje poético dentro de una historia literaria pública. Por lo tanto, [Merrill] puede estar con los pies plantados en la textualidad, ahorrándose los fundamentos históricos o metafísicos, y aun así detener este aspecto de la subjetividad ahistórica, autorreflexiva, ya que lo textual interior está gobernado por reglas públicamente reconocibles, históricamente codificadas, que transmiten un pasado incluso si no acarrear ninguna validez inherente. (110)

Como lo postula Jameson, vivimos –ya desde la época de Merrill– el colapso del carácter lineal y progresivo de la historia. Colapsaron también las jerarquías que entronizan lo nuevo o lo tradicional, lo subjetivo o lo público, lo lírico o lo épico. Abordada desde la función de sus elementos constitutivos, la poética merrilliana adquiere otro aspecto. Al servirse de formas clásicas en medio de un circuito literario obsesionado por el vértigo de lo nuevo, al yuxtaponer el instante de la lira al relato de la epopeya, *Sandover* resignifica

⁸⁵ Juego de palabras basado en la homonimia o la homofonía. Este aspecto es mencionado por Polito y varios otros de los críticos de *Sandover*, pero quizá sea Konuk Blasing quien haya encontrado el mejor ejemplo para expresar las consecuencias epistemológicas de los *puns* en la obra de Merrill. En el poema “An Urban Convalescence” (1962) Merrill describe la demolición de un edificio y una grúa que “remueve lujosamente la mugre de los años”. Esta grúa (*crane*) le recuerda al poeta el ensayo *The White Goddess: a Historical Grammar of Poetic Myth* (1948), del poeta Robert Graves.

El vínculo sucede a través del otro sentido de la palabra *crane*: “grulla”. En la caracterización que Graves hace de esta “Diosa Blanca del Nacimiento, el Amor y la Muerte” –figura que de acuerdo con él subyace a las representaciones de varias diosas en las mitologías europeas– la grulla es un animal sagrado. Konuk Blasing afirma que “[e]n esta maniobra, el *pun* de [la palabra] *crane* se vuelve un “suelo” textual donde se escenifica el conflicto y la continuidad entre el tiempo progresivo histórico y el mito cíclico” (106).

estas formas y da en el clavo: es un texto posmoderno porque no cree en la evolución estética.

Lo anterior nos permite hacer la siguiente afirmación: *Le Génie du lieu, Mobile* y *The Changing Light at Sandover* encarnan en su dimensión formal y categorial un principio de síntesis. Desde el punto de vista de sus constituciones genérica, discursiva, de convencionalización lingüística y de registro, estas obras se expanden y aglutinan elementos diversos. El abordaje teórico de estas propiedades será tanto más fructífero para la subsiguiente crítica cuanto más capaz sea ésta de repensar las categorías literarias y epistemológicas en función de estos textos y no a la inversa.

Por otra parte, tal principio de síntesis está anclado en una pretensión de universalidad indicada explícitamente en el cuerpo de los textos. En el plano temático y/o referencial, intentaremos exponer la cualidad problemática y contradictoria de tal deseo de totalidad.

3. Una otredad de museo

En este capítulo se abordan las tematizaciones concretas que Butor y Merrill hacen de culturas no occidentales. Comenzaremos por apuntar el cambio epistemológico que sucede, durante la segunda mitad del siglo XX en Occidente, con el estudio de la otredad desde la filosofía, la antropología y la teoría crítica. Será necesario reconocer la naturaleza ambigua del término Occidente y citaremos algunas reflexiones teóricas en torno a ese tema. Traeremos a colación las reflexiones de Butor y Merrill que vinculan sus obras con la problemática de la otredad intercultural y estableceremos los motivos por los que dichas reflexiones implican una postura axiológica respecto a los núcleos culturales ajenos. En concreto, expondremos la representación del islam, de Mahoma y de la cultura árabe en “Égypte”, de Butor, y en *Sandover*, tratando de esclarecer las consecuencias de tal representación para el proyecto humanista de ambos autores. Después, haremos lo mismo con ciertas figuras y ritos pertenecientes a culturas originarias del continente americano, entre las que destacan el emperador azteca Moctezuma, retratado en *Sandover*, y un número bastante amplio de indios cherokee, timicua, apalache y otros, que figuran en *Mobie*, donde fungen como un contrapunto discursivo a la descripción butoriana de la vorágine occidental estadounidense.

*

Alejandro, Bangkok, Barbados, Beijing, Bombay, Cairo, Corinto, Delfos, Éfeso, Estambul, Hong Kong, Kamakura, Kioto, Lima, Machu Picchu, Menia, México, Samos, Tánger, Tokio. Fácilmente podríamos decir que James Merrill viajó más que un escritor común. Michel Butor lo sigue haciendo. La confrontación con el mundo más allá del Occidente moderno e industrializado, en estos autores tan ávidos de acaparar la totalidad de la experiencia humana, era necesaria: “[e]star vivo a finales del siglo XX implica [...]

reconocer que ‘tantos puntos de vista, tantos detalles... son probablemente significativos’” nos dice Marjorie Perloff. (1999, 286)⁸⁶

Los *otros* humanos no sólo constituyen un grupo demográfico opuesto, sino que se vuelven un límite, un contorno para definir lo propio.⁸⁷ En este sentido, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha entendido que el estudio de la otredad es fundamental para aprehender la configuración de cualquier identidad.⁸⁸ Asumimos que las ciudades mencionadas arriba son extranjerías para Butor y para Merrill⁸⁹ y, por lo tanto, la representación de sus símbolos es un espacio privilegiado para entender la coherencia interna de *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *Sandover*. Y esta coherencia es de especial interés en

⁸⁶ La cita interna viene de Ashbery, *As We Know*, 1979.

⁸⁷ En este sentido, es de especial interés para esta investigación la obra de Roger Bartra. En *El salvaje en el espejo* (1996), el antropólogo mexicano afirma que la figura en cuestión, surgida en la cultura medieval europea, “atravesada milenios y [...] se entretiene con los grandes problemas de la cultura occidental” (15). Y Bartra va un poco más allá: “Aunque [los salvajes] parecen simples comparsas en el gran teatro de la conquista, al detenernos descubrimos que son portadores de una inmensa carga simbólica. Es posible que sean también los guardianes de antiguas claves que nos ayuden a entender la identidad de la llamada cultura occidental” (9).

⁸⁸ Es necesario enfatizar aquí el uso deliberado de la palabra “configuración”, en tanto que indica el carácter creado y movido de la identidad. La teoría de identidad a la que aludimos tiene su primer fundamento en las reflexiones de Edmund Husserl, en particular en lo que se refiere al proceso de aprehensión de lo real descrito en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913).

En “D’une identité à l’autre”, Julia Kristeva expone brevemente el mecanismo básico que permite la constitución de los objetos del mundo, de acuerdo con el Husserl de *Ideas*: la experiencia vital captura las multiplicidades de la materia (*hyle*), las dota de sentido intelectual (noético) y luego de sentido relativo a la comprensión (noemático). Siguiendo este argumento, la percepción es siempre ya cogitación y viceversa. El punto importante en esto es que tanto la conciencia cognoscente como el objeto percibido toman forma en la operación de predicación lingüística. (2000: 78) El sujeto es formulado en el acto de enunciar el mundo. De manera que no existe una identidad como esencia, sino sólo un proceso de verbalización del mundo que volvería al sujeto también un devenir constante.

Estas reflexiones repercuten en la comprensión de las identidades individuales, identidades culturales, así como en la noción de personaje literario. En cuanto a esto último, en *Alterities: Criticism, History, Representation* (1996), Thomas Docherty afirma que, en oposición al personaje esencial de la novela burguesa, el personaje posmoderno es una “serie de instanciaciones de la subjetividad, más que una entidad caracterológica” (62)

⁸⁹ En su *A Glossary of Contemporary Literary Theory* (2000), Jeremy Hawthorn describe la naturaleza epistemológicamente problemática del término “West”. Un recuento empírico de lo que usualmente se agrupa bajo esta etiqueta automáticamente elimina la posibilidad de conferirle una dimensión meramente geográfica: Europa occidental, los Estados Unidos y Canadá, Israel, Australia y Nueva Zelanda. Por otra parte, siguiendo a Hawthorn, aquello que es excluido de “Occidente” también es bastante ubicuo: la Europa oriental postcomunista, el “Tercer Mundo”, el islam, y así sucesivamente. Para el crítico, un uso tan contrageográfico obedece a “razones ideológicas”. Esto se justifica, en primer lugar, porque algo sólo puede estar al oeste de otra cosa, jamás al oeste en sí:

Por lo tanto, un uso desconsiderado del término “el Occidente” puede ser visto en términos ORIENTALISTAS como una división BINARIA del mundo que pretende universalidad pero que de hecho representa los intereses de ciertas fuerzas. El término representa un ejemplo clásico de EUROCENTRISMO. (374)

obras que se proponen una contribución no sólo a la literatura en tanto que esparcimiento sino a la comprensión del mundo.

En “Égypte”, incluido en el *Génie*, Butor lo plantea en términos de una urgencia filosófica de consecuencias políticas:

Et il est grand temps, non seulement à cause de l’urgence extérieure, parce qu’il n’est évidemment pas inutile, dans cette précipitation désastreuse à laquelle nous sommes contraints par l’ampleur et la rapidité de transformations dont nous ne parvenons à percevoir, la plupart du temps, ni les raisons ni même les dimensions véritables, dans cette précipitation de juger qui nous empêche d’examiner, à tête suffisamment reposée les données des problèmes que nous voudrions tant résoudre,

d’essayer d’apporter un peu de lumière, quelque information, si partielle, si faible, si individuelle soit-elle, sur le terrain dans lequel prennent naissance et s’enracinent ces dimensions et ces questions. (110-111)

El suceso al que Butor hace referencia es la Guerra de Argelia que había comenzado en 1954, cuatro años antes de la publicación de *Le Génie du lieu*. Su toma de partido está afinada en lo que parece ser una conciencia de la incapacidad de sus compatriotas para entender Egipto:

[...] des gens qui avaient eux aussi passé quelque temps en Égypte, touristes ou hommes d’affaires, quelques-uns un temps bien plus long que moi ; j’avais bien vu, à de rares occasions au Caire, de ces compatriotes vivant à Héliopolis ou Garden-City, profondément absents d’Égypte, aveugles à l’Égypte, n’en subissant la magie que par son aspect le plus anesthésiant et délétère, d’autant plus dangereuse naturellement que l’on refuse d’en reconnaître l’existence [...] (112)

Si bien *Mobile* no ofrece una indicación textual explícita de su *visée*, ya en el capítulo pasado se había expuesto que, para Michel Butor, ir a Estados Unidos era un viaje hacia el centro de la modernidad y también hacia “el futuro [...] porque algunos problemas ya son evidentes aquí mientras que allá siguen estando escondidos”.⁹⁰ Un poco a la manera del razonamiento citado del *Génie*, el escritor aborda aquel país del nuevo continente como un conjunto de problemáticas civilizatorias que sin duda atacarán a su propia sociedad, en tanto que Francia ha dejado la vanguardia de la modernidad y ahora más bien negocia (¿recelosamente?) con el *dictum* estadounidense. Butor sigue adoptando el papel, así sea vagamente, del antiguo viajero que regresa al terruño desde remotos países para traer novedades.

⁹⁰ Jack Kolbert, “An Interview with Michel Butor”, *American Society of Legion of Honor Magazine*, 45, no. 2, 1974, 91; citado en McWilliams, 66.

Yendo un poco más allá, incluso podríamos identificar la *démarche* butoriana con sus propios argumentos sobre la función social de los poetas. En “Delphes”, incluido en el *Génie*, los poetas de la antigüedad griega aparecen como armonizadores y buscadores de concordancias entre los mitos cada vez más divergentes de las distintas ciudades helénicas:

[...] ces mythes s'écartant de plus en plus les uns des autres se confrontaient, et l'une des tâches principales des poètes fut de s'ingénier à résoudre leurs divergences en réunissant leurs épisodes dans une légende commune, ce qui était indispensable à la sauvegarde de leur langage puisque les noms des dieux apparaissaient évidemment comme les mots les plus importants et qu'il fallait donc bien trouver un moyen pour que ces mêmes noms continuassent à désigner des réalités identiques [...] (70)

En *L'Utilité poétique*, Butor hace una defensa de la poesía en cinco frentes: su relación con la religión, con la música, con la política, con la ciencia y con la economía. En su primer apartado, expone los conflictos epistémicos que libraban en el seno de las sociedades medievales el paganismo presente en la poesía y los misterios intocables del cristianismo. De nuevo, aparece la figura del poeta como conciliador de opuestos:

En esos momentos críticos, cuando la sociedad parece haber perdido el rumbo, surgen individuos, o grupos de individuos, que inventan un lenguaje diferente, el cual se convierte en nueva fundación. Mientras impera, un lenguaje sagrado siempre es considerado como fundación de la sociedad. Luego, resulta que también está sometido a vicisitudes. El poeta intenta encontrar otros modos de organizar la realidad, intenta encontrar un lenguaje sagrado número 2 o 3. (29)

Desde esta perspectiva, el *Génie* y *Moblie* siguen estando en la línea del trabajo anterior de Butor, cuando éste nos decía que la novela es un laboratorio para analizar cómo se nos aparece la realidad, e incluso ayudan a enfatizar el aspecto activo de ese análisis en cuanto obliga a reformular los datos de los sentidos y de la historia en conjuntos organizados.

La forma interna de *Sandover* es la de una epopeya.⁹¹ De suyo, el destino de los héroes se debe entender como metáfora del destino de la comunidad a la que pertenecen. No obstante, en una época en que la tecnología permite el intercambio comercial y por ende cultural a gran escala, esa comunidad no es sólo el estado nación del personaje, sino la

⁹¹ En la distinción que Welleck y Warren hacen entre forma interna y forma externa de un género, la primera se refiere, entre otras cosas a “la actitud, el tono, el propósito – y, más burdamente, al tema y la audiencia” (241). En la *Poética*, Aristóteles afirma que, como en el caso de Homero, la epopeya retrata a los hombres mejor de lo que son en la realidad (132), refiere las vidas de “personas esforzadas” (133-4). Aristóteles enfatiza la narración como estructura esencial de la epopeya, y especifica que la extensión temporal de la anécdota no tiene límites (143). Para Lukács, la esencia de la epopeya (o forma interna) está condicionada no por la subjetividad del escritor sino por las condiciones histórico-filosóficas que lo rodean (44). Así, al describir al “mundo de la epopeya”, sienta la forma interna de esta manifestación literaria: “[Este] responde a la pregunta: ¿Cómo puede volverse esencial la vida? [...] En el destino que da forma y en el héroe que, al crearse, se encuentra a sí mismo, la esencia pura despierta para la vida, mientras que la vida pura y simple se aniquila ante la sola realidad verdadera, la de la esencia.” (18) El héroe va en busca de la “totalidad extensiva de la vida” (44) en concordancia con la descripción del mito del nekylia investigado por Evans Smith (1).

humanidad entera. Al nivel del relato, los espíritus del más allá vuelven el asunto aún más tajante. James Ingram Merrill, el “poeta que ni lee los periódicos”, ahora debe transcribir en un poema la “buena nueva” para salvar a la humanidad.

A comienzos de *Mirabell's Book of Number*, Ephraim, el espíritu que había catalizado la escritura de la primera sección de *Sandover*, le dice claramente a James Merrill personaje algo que ya desde pasajes anteriores se insinuaba:

[...] 3 OF YOUR YEARES MORE WE WANT WE MUST HAVE
POEMS OF SCIENCE THE WEORK FINISHT IS BUT A PROLOGUE
ABSOLUTES ARE NOW NEEDED YOU MUST MAKE GOD OF SCIENCE
TELL OF POWER MANS IGNORANCE FEARES THE POWER WE ARE
THAT FEARS STOPS PARADISE WE SPEAK FROM WITHIN THE ATOM⁹²
(113)

A lo largo del poema, varias veces se enfatizará que las lecciones impartidas por Ephraim, Mirabell, los ángeles, Dios Biología y Naturaleza/Psique/Caos deberán redundar en la escritura de un poema que entronice a la ciencia y “salve” a la humanidad. Este hecho concuerda con la descripción que Evans Smith ofrece de la estructura del mito del nekyia, y que se citó en el capítulo anterior: “el clímax del nekyia involucra frecuentemente el descubrimiento de un texto o historia sagrado”. (4)

Merrill se sirve de un gesto autorreferencial que postula al *Sandover* concreto, es decir, al libro publicado por Alfred A. Knopf en 1982, como el poema científico encargado por Dios Biología. En “The Ballroom at Sandover”, el último segmento de la trilogía, David Jackson y James Merrill asisten, desde su lado del espejo, a un baile donde comparecen muchos de los personajes que poblaron su camino: los amigos (Maya Deren, W. H. Auden, etc.) y otros escritores (Pope, Goethe, Colette, Mallarmé, Proust, Rilke, Eliot). El escenario es el salón de la casa de la infancia de Merrill, la que había estallado en 1970 y que aparece, ahí, del otro lado del espejo, en todo su antiguo esplendor. Su Majestad

⁹² Se respetan las faltas de ortografía del original. A lo largo de todo el libro, uno de los elementos más expresivos será la discordancia entre el contenido de las conversaciones con los espíritus (la hecatombe nuclear, los poemas sobre la ciencia, la topografía del más allá) y su verbalización socarrona o deficiente. Polito y varios otros críticos consignan la informalidad y el desparpajo con que hablan los fantasmas: el uso de *spoonerisms* (errores de pronunciación cómicos), de jerigonza, de idiotismos, etc.

la diosa Naturaleza se pone de pie. La comitiva guarda silencio y ella dice: “NOW POET, READ!”. En la página 560 de *Sandover*, Merrill personaje abre la página de un libro y comienza a leer: “Admittedly...” Ahí acaba esta saga posmoderna, con la misma palabra con la que inició “The Book of Ephraim” años antes. Y por virtud de esta puesta en abismo, *Sandover* se vuelve el texto sagrado al final de sí.

El *êthos* que se construye mediante una tematización explícita sobre la intencionalidad del texto (*Le Génie du lieu, Sandover*) o en paratextos (la entrevista a Butor en el caso de *Mobile*) pide un abordaje estricto. En consonancia con el concepto de modernismo que presentamos en el primer capítulo, a partir de las reflexiones de Daniel Bell y Marshall Berman, lo que Butor y Merrill ponen en juego es la necesidad de conocer más a fondo el mundo contemporáneo, sea para salvarlo o salvarse en él.⁹³ Ya se anticipó que la representación de los símbolos no occidentales reflejaba un número de contradicciones entre esta *visée* textual de tintes casi mesiánicos y su ejecución concreta. El criterio de selección de los pasajes obedece a que presenten individuos no occidentales y los vinculen con sus credos religiosos o adscripciones culturales. Esta elección se basa en el supuesto de que el individuo es el actor fundamental de los procesos culturales y que la religión, en tanto que sistema de creencias trascendental, es un punto crítico de la existencia comunal.

Ignaros de las dunas: Islam contra el saber occidental

Michel Butor llega a Egipto en octubre de 1950, al amparo de un programa de enseñanza del francés en el sistema educativo público de aquel país. De acuerdo con Langdon Hammer, el verano de 1977 el arcángel Miguel le presentó a James Merrill, a través de la *güija*, a Gabriel, el ‘hermano tímido’, ‘el ángel de la Muerte’ (604)⁹⁴. Ese verano comienza la serie de lecciones en *Sandover*, el escenario invisible del otro mundo, donde los ángeles, de la mano de Dios B (como se hace referencia a este dios en *Sandover* usualmente: “God

⁹³ Lee Zimmerman parece concordar a este respecto: “Con *The Changing Light at Sandover*, Merrill ha escogido al menos algunas de las palabras mediante las que, si no es demasiado tarde, todos nosotros podremos vivir todavía” (188)

⁹⁴ Ya en enero de ese año le había dado a conocer a sus hermanos menores, los gemelos Emanuel y Rafael, amos del agua y la tierra respectivamente, según Hammer.

B”) y Madre N (apodo de Naturaleza/Psique/Caos) deciden sobre el destino de la humanidad, y donde Mahoma fungirá como instructor.

En *Babel au XXe siècle. Le dialogue des cultures dans l'œuvre de Michel Butor*, Subi Al-Tamimi nos evoca la fascinación que el escritor había experimentado en su infancia por la cultura faraónica en los pabellones egipcios del Museo del Louvre (180). Con 24 años de edad a la sazón, Butor es asignado a un liceo de Menia, en Alto Egipto y se confronta con un ámbito muy distinto al de la enseñanza en su país natal. Los grupos de estudio son enormes y la formación previa de los alumnos es harto deficiente. Asimismo, tanto por las limitaciones materiales concretas, como por la total desconexión entre los contenidos pedagógicos y la vida cotidiana (tener que aprender sobre trenes cuando nunca habían visto uno), la mayoría de los estudiantes pierde el interés y se desentiende de la enseñanza. Los profesores se sirven de reprimendas físicas para mantener el orden.

Aunque el salón de clases de Sandover es un espacio inmaterial más allá de un espejo, Wystan y Maria se encargan de hacer una puesta en escena para Merrill y Jackson, que el poeta sitúa usualmente antes de los diálogos que constituyen las lecciones en *Scripts for the Pageant*. La caracterización es propia de un recinto escolar europeo para la clase alta; un lugar algo avejentado, pero en definitiva conducente a la adquisición del conocimiento que el poeta espera desde su lado del espejo:

*Scene: The schoolroom, once the nursery,
At Sandover, that noble rosebrick manor
Wystan evoked in Mirabell, Book 9.
The name is a corruption of the French
Saintefleur, or the Italian Santofior—
An English branch of that distinguished tree
Through whose high leaves light pulses and whose roots
Rove beyond memory. The schoolroom, then:
Blackboard wall, a dais, little desks
Rorschach'd with dull stains among naively
Gouged initials—MM, WHA,
And others. Star-map, globe and microscope.*

*A comfy air of things once used and used.
 However, (since this room is both itself
 And, with the sly economy of dream,
 An entrance hall in Athens [...])
 Real and Ideal study much as we
 —Good luck to them! Compatibility.
 Dormer windows overlook the moat,
 The maze, the gardens, paddock where a lonely
 Quadruped is grazing. Round the whole,
 Which seems so vast and is not, a high hedge
 Stands for the isolating privilege
 Of Learning—as we'll all have felt acutely
 By summer's end. [...] (319-320)*

El conocimiento –lo anticipan Wystan y Maria– es un privilegio aislante, excluyente, no sólo en virtud de la expansión del horizonte vital que ocasiona, sino más bien en el sentido de la exclusión representada por el seto elevado. Los espíritus de menor rango se asomarán constantemente a través de las ventanas para atestiguar, así sea brevemente, la serie de revelaciones reservadas a Merrill y Jackson.

En Menia, la transmisión del conocimiento se ve ampliamente impedida por la educación previa de los alumnos, quienes se involucran en peleas a mitad de la clase:

Ainsi, de temps en temps, je voyais deux élèves, fort bons camarades, toujours assis l'un à côté de l'autre, se dresser, les yeux flamboyants, alors que rien n'avait fait présager l'orage, s'empoigner, rouler dans l'allée en se bourrant de coups et déchirant leurs vêtements, sous les regards même pas intéressés des autres, simplement habitués,

puis, au bout de quelques instants, rarement plus d'une minute, se relever, calmés, épousseter leurs vestons, se rasseoir l'un à côté de l'autre comme si rien ne s'était passé, recommencer à suivre sur le même livre, parce que souvent l'un des deux avait oublié ou perdu le sien ;

et j'essayais de me renseigner ensuite auprès d'autres qui me répondaient avec gentillesse, toujours amusés de mes curiosités saugrenues, qu'ils appartenaient à deux villages voisins entre lesquels il y avait depuis très longtemps des querelles dont on ne connaissait plus très bien l'origine, ou, le plus souvent, que l'un était musulman, avec parfois un petit lion tatoué sur l'envers de sa main, et l'autre, copte, avec presque toujours une petite croix tatouée sur le poignet, qu'ils étaient fort bons amis, certes, mais qu'ils étaient bien obligés, de temps à autre, de mettre les choses au point, de liquider provisoirement ces différends qui ne leur étaient pas personnels, mais au milieu desquels ils se trouvaient pris. (145-146)

La hipotaxis arquitectónica de la frase anterior sigue totalmente las caracterizaciones que se habían hecho en el capítulo 3 sobre el estilo de Butor y su vínculo con una voluntad ordenadora, en palabras de Spitzer. En el plano de la estructura, ofrece personajes claramente definidos, y mantiene un punto de vista fijo desde el cual el narrador y el lector pueden percibir a los dos muchachos en su trifulca, al tiempo que los posibles motivos de su querrela son enunciados. Esa voluntad de claridad, tanto en la descripción del acontecimiento físico como en su causalidad, son compatibles con la experiencia de leer una novela de Dostoievski o de Flaubert, por ejemplo.⁹⁵

Subhi Al-Tamimi elabora sobre la inspiración que Butor obtuvo del hecho de que Menia esté situada en una región vinculada con Tot, la divinidad egipcia inventora de la escritura y protectora de los escribas:

El lazo que se establece entonces entre divinidad mítica y escritor es el del poder creador: al enseñar a los hombres una lengua articulada y el arte de la escritura, el dios quiso cambiar el mundo, y Michel Butor [...] no tenía otra ambición. Enseñar francés en el país de Tot, escribir sobre ese país, es volverse “totiano”, y, de hecho, Butor siente nacer en Egipto “*sus aspiraciones a la trashumancia, al nomadismo*”.⁹⁶ (182)

Regresemos al caso de James Merrill. En *Sandover*, el asunto de la relación entre divinidad y conocimiento atraviesa el pensamiento mítico, pero demanda una reformulación. Dios Biología y Naturaleza/Psique/Caos no son adscritos a ninguna de las religiones históricas de la humanidad, aunque los mesías/profetos de estas religiones aparecen en la saga.

⁹⁵ La sensación de realismo es causada, de acuerdo por Docherty, por una serie de mecanismos textuales y simbólicos: Ese modo de entender el personaje (el modo ‘premodernista’, por así decir) es casi siempre epistemológico. Vuelve a “la otra gente” fundamentalmente cognoscible, ofreciéndole al lector la ilusión de tener una posición estable desde la que su propia identidad está garantizada mediante su diferenciación respecto de una otredad o alteridad básicamente cognoscible y reconocible. La estabilidad o predictibilidad epistemológica del “personaje” en este modo anterior le concede al lector una posición de seguridad en su propia identidad, una identidad que es de un estatus diferente –anterior– respecto del estatus del personaje y que trasciende ese estatus inferior o dependiente. En resumidas cuentas, brinda la ilusión de control sobre los personajes, en virtud del cual el lector puede situar o colocarlos en la trama no sólo en relación unos con otros sino también en relación a la propia posición del lector, una posición que, al trascender el mundo hipotético de los personajes, ofrece la ilusión de la omnisciencia y su corolario, la omnipotencia. Esta situación es precisamente afín a un modo de control imperialista del Otro en general en que, al pretender “conocer” al otro total y comprensivamente, un yo puede asegurarse de sus propias verdades y de su estatus originario. (50)

Docherty relaciona ese tipo de personajes “razonables” con la mentalidad imperialista del siglo XVIII, y afirma que la narrativa posmoderna desafía estos presupuestos al disolver la identidad del personaje mediante la mutación constante de sus contenidos referenciales o la adjudicación deliberadamente arbitraria de los mismos.

⁹⁶ La cita interna es de Fawzia Assaad, “Michel Butor L’Égyptien”, en *Butor aux quatre vents*, París, José Corti, 1997, 33.

Jesucristo, Buda y Mahoma forman parte del séquito de fuerzas celestes que trabajan para Dios B y para la Madre N como agentes secundarios y debilitados de la voluntad celestial, que en la época contemporánea decide servirse de la ciencia como herramienta última de salvación. Los poetas y los científicos, vivos y muertos, tienen injerencia en el plan de perfeccionamiento universal al mismo nivel que el nazareno, el sabio de Sarnath y el profeta nacido en La Meca. Como lo habíamos apuntado con Richard Sáez en el capítulo anterior, las revelaciones sucesivas van “del chamanismo primitivo, a través del monoteísmo judeocristiano, a los aspectos misteriosos de la ciencia contemporánea”. (1983, 212-213)

Dentro de la realidad del texto, Jesucristo y Buda y Mahoma sí tienen contacto con el ámbito trascendente. Richard Sáez indica, sin embargo, un aspecto problemático:

la fuerza espiritual de las grandes religiones, que dudo que incluso un ateo pensante negaría, es reducida a la naturaleza política, social y accidental de las instituciones históricas pasajeras por el modo en que Moisés, Jesús, Buda y Mahoma son presentados. Sus apariciones en *Scripts* (pp. 160-168) son profundamente perturbadoras. Porque las emanaciones históricas de estos líderes espirituales se presentan “huecas” y “agotadas” en el salón de la epopeya merrilliana, su energía espiritual (la cual para Dante, incidentalmente, por su propia naturaleza no puede más que multiplicarse) es desaguada hacia el “Mineshaft”⁹⁷ de la historia contemporánea. (233)

A pesar de que “Égypte” remite constantemente a las dificultades materiales del joven profesor francés y a su sentimiento de fragilidad, aquí se apuntan dos maneras en que su posición epistemológica parece, por una parte, imbuida de la potencia del dios detentor de la escritura, y, por otra, superior a la de los personajes nativos. Una de las ideas sobre las que Butor insiste en este texto es que, a diferencia de la genealogía histórica bien estructurada y unificada de los occidentales, los egipcios viven entre islotes de experiencia disgregados, a causa de la multitud de religiones y ritos presentes en cada comunidad; a causa también de un sistema educativo deficiente cuya infraestructura no es propicia para el desarrollo de una mentalidad práctica, y en última instancia, porque los colonos occidentales introducen a la fuerza objetos, conocimientos y visiones que desestabilizan todavía más el volátil sistema. Butor personaje posee una cultura que los egipcios desean

⁹⁷ “Mineshaft” se refiere, en primera instancia, a un pasadizo vertical o inclinado hecho en la tierra para extraer mena (mineral con metal). Por otra parte, como Sáez mismo lo sugiere, es el nombre de un bar y club sexual gay que operó en el West Side de Manhattan en los años ochenta, caracterizado por la práctica del sadomasoquismo. El uso de esta referencia enfatiza, según nuestra interpretación, la radical desacralización de los símbolos religiosos mencionados.

obtener, “parce que ces connaissances qu’on leur demandait d’acquérir et qu’ils désiraient tellement acquérir parce qu’elles étaient la clé de la puissance [...]” (155). Por añadidura, ese mismo conocimiento le da el poder exclusivo de escapar a lo que él mismo considera la “desolación intelectual” (194) egipcia.

Para ilustrar este punto, es necesario volver a la escena de los muchachos que pelean. La amistad, uno de los vínculos más ensalzados de la especie humana, es conturbada aquí por un conflicto ajeno a los actores. Los estudiantes pertenecen a dos ámbitos religiosos distintos: uno es musulmán y el otro copto. Si asumimos que el calificativo de absurdo, de descabellado (“mes curiosités *saugrenues*”), que el narrador da a su propio interés por el comportamiento de ellos, es en realidad un reflejo de cómo los otros perciben las indagaciones de él, podríamos afirmar que nadie más ve tal comportamiento como una incongruencia, sino que ésta se presenta como la normalidad. Por otra parte, tal como los evoca Butor, los ámbitos culturales copto y musulmán aparecen aquí cerrados en sí mismos e imposibles de franquear (“au milieu desquels ils se *trouvaient pris*”). La diversidad de las religiones crea un ambiente proclive a la deflagración y contrario al desarrollo. Esta percepción de los fenómenos culturales tiene una extraña resonancia de debates presentes en la intelectualidad francesa un siglo antes.

En *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité* (1989), Tzvetan Todorov hace un análisis de las paradojas que entraña el pensamiento de Ernest Renan respecto a su (teóricamente) deseada multiplicidad civilizatoria. De acuerdo con Todorov, en *De l’origine du langage* (1848-1858) así como en sus otros escritos de la época, Renan se ocupa de la descripción “de la lengua, la religión, la historia ‘semíticas’”, confrontándola con “la otra gran ‘raza’ blanca, indoeuropea o aria, y por lo tanto a la familia de lenguas (y de culturas) que le son propias [a Renan]” (202). Todorov nota dos momentos cuestionables en el pensamiento del filólogo francés. La primera, de especial relevancia aquí, se refiere a su idea de las razas y las culturas como fenómenos herméticos de los que no se puede salir, y que sólo tienen validez dentro de sí mismos. Ningún humano que nace dentro de una cultura puede escapar a ella, “la educación no sirve de gran cosa”. (201)

Si bien a primera vista Butor no parece afirmar una imposibilidad ontológica de escapar a la cultura, su descripción aguda de las pésimas condiciones de trabajo (“Je me trouvais ainsi devant des classes de quarante à cinquante élèves entre quatorze et vingt ans [...]” [143]) y el desorden en los salones de clases (“[il] régnait une agitation et un bruit continuel contre lesquels je n’avais pas le moindre recours[...]” [144]) parecería apuntar a una incapacidad infraestructural de la sociedad egipcia de cumplir su propósito de modernizar la educación, el cual sí es explicitado (142) y que encarna en la figura del escritor y ministro nacional de educación Taha Hussein (114). Cuando Butor personaje comenta estos hechos con sus colegas nativos, ellos se asombran de que tal brecha entre los proyectos nacionales y su ejecución sea extraña para él (“ils s’étonnaient de mon étonnement” [144]).

Tanto la aparente no interpenetrabilidad de las religiones como la imposibilidad de llevar el discurso modernizante al acto aparecen, al menos en la reflexión de Butor personaje, como síntomas de una vida mental caótica causada por la falta de una mirada objetiva sobre la propia existencia:

Islam et christianisme copte, avec de rares explosions au milieu de la tolérance générale, se trouvaient en communication par tout un tissu de croyances et de pratiques que l’on peut appeler superstitieuses, dont on sentait constamment la présence diffuse, mais sur lesquelles il était souvent difficile d’obtenir des renseignements, nos élèves ou nos collègues craignant chez nous Européens des réactions de moquerie, eux-mêmes ayant à leur égard une attitude de honte, n’y adhérant plus, certes, dans leurs moments de claire conscience, mais en subissant toujours obscurément le prestige, et ne parvenant pas à s’en détacher suffisamment pour pouvoir les considérer avec une objectivité ethnographique, [...] (149)

Al criticar a sus colegas por falta de esa “objetividad etnográfica” y mediante la constante referencia a la historiografía religiosa de Egipto, Butor personaje se adjudica tal objetividad retóricamente. En “L’Égypte de Michel Butor”, Sarga Moussa matiza la aseveración anterior: “Cuando Butor aborda la cuestión de los contactos culturales, lo hace, en un primer momento, un poco como etnólogo, tal un observador consciente de estar ‘participando’ y simultáneamente intentando conservar cierta objetividad”. (108)

En *Sandover*, los personajes de ultratumba piden objetividad científica, desmitificación de la historia y entronización de la ciencia. Ephraim acusa al cristianismo de haber convertido la visita de un emisario divino al Papa Inocencio VI (1282-1362) en una leyenda de negociación con el demonio: el Fausto (131). En efecto las religiones en

general son mostradas como estorbos para el plan divino. Mirabell les explica a Merrill y a Jackson que la ciencia debe ocupar cada vez más el campo antes encomendado a la religión:

MAY I ASK DO U NOT ASSUME THERE IS A BENIGN GOD?
DJ: Well, maybe... JM: Yes and no...
THAT VIEW HAS BEEN LATELY CLONED-IN TO ASSUAGE HUMAN FEARS
B4, GOD WAS WRATHFUL IF IF IF JUST NOW SCIENCE, FORCED
MORE & MORE TO SHARE THE RELIGIOUS FIELD OF CONSCIOUSNESS,
MUST TRY TO REASSURE NO MORE THAN GOD B DOES IT DARE
TO EXPOSE SUCH ENIGMAS AS THE SAUCER LET ALONE
REVEAL IN DEPTH THE MANY NECESSITIES FACING MAN
THE POINT MY DEARS IS THE EMERGENCE OF
A SCIENCE GOD [...] (137)

La paradoja que este tipo de pasajes implica es profunda. Si la preeminencia de la ciencia sobre la religión fuera proclamada por un personaje humano en un contexto realista, esta declaración invariablemente quedaría inscrita en la discusión sobre la modernidad racionalista y secular, muy en la línea de la problemática expresada en *Le Génie du lieu*. Pero véase la peculiaridad del interlocutor de Merrill y Jackson: este espíritu, que primero se identificó como 741, es un ángel-murciélago perteneciente a la civilización que Dios B había creado antes de crear a la especie humana.

A la vuelta de algunas revelaciones, 741 se transforma en un pavorreal y cambia su nombre a Mirabell. Es decir, que los espíritus humanos –que también hablan a través de la güija– *declaran* percibirlo ahora como un pavorreal, pues de hecho sólo existe en un plano inmaterial. Es este espíritu el que afirma la urgencia de que Merrill escriba los poemas científicos.

Desde luego, el discurso científicista suena muy distinto si es emitido por un personaje de estas características:

THE DEVIL HAS BEEN DRIVEN FROM US INTO MAN WE NOW
MUST DRIVE IT OUT OF HIM OUR TOOLS ARE MIND WORDS REASON
[...] (114)

La “razón”, la racionalidad que un espíritu puede inculcar a través de un tablero de güija sin duda está muy lejos del logocentrismo de un Renan o de la pretensión de objetividad del primer Butor. De hecho, Mirabell conjuga constantemente la jerga científica con el pensamiento mágico. A veces, el pensamiento mágico llega a ser articulado en términos similares a los que han sido expuestos aquí. Véase este pasaje, donde la bóveda celeste es funcionalizada como manual o instructivo a descifrar:

THE UNIVERSE: IT IS OUR NEIGHBOR WE DO NOT CONTROL
OR FULLY KNOW ITS REACHES THERE4 OUR USE OF EXTRA-
LIFE SOULS FOR RESEARCH LIKE MONTEZUMA WHO NOW BELIEVES
WE RACE FOR ORDER UNDER ORDERS TO SAVE THE GREENHOUSE.
THE STARS HAVE PATTERNS & SPEAK TO A PART OF OUR ORDERS.
NOT UNLIKE THE HOLES IN COMPUTERIZED CARD RESPONSES
MUCH TURNS ON THEIR ARRANGEMENT [...] (132)⁹⁸

Esta compenetración de ciencia y religión sucede de una manera inusitada. No obstante, la visión de las religiones creada en *Sandover* tiene rasgos esencialistas y jerarquizantes en la tradición menos progresista de Occidente, una que Butor también pone de relieve en su confrontación con Egipto. Raja Subhi al-Tamini consigna una declaración que Butor hace en una entrevista con Jean-Christophe Aeschlimann: “yo aprendí el francés en Egipto”. (182) De acuerdo con Subhi al-Tamini, la confrontación con el idioma árabe y la necesidad de reflexionar sobre el funcionamiento de su propia lengua llevan a Butor a adquirir una sensibilidad particular para el francés. Es posible que, análogamente, el

⁹⁸ Al inicio de su *Teoría de la novela*, Lukács hace una descripción del mundo precientífico, que le servirá después para perfilar la peculiar constitución del hombre moderno. Nótese la similitud de la comparación entre bóveda celeste e instructivo trascendental:

Dichosos son los tiempos, para los que el cielo estrellado es el mapa de los caminos recorribles y por recorrer y cuyo camino es iluminado por la luz de las estrellas. Todo es nuevo para esos tiempos y sin embargo conocido, causa de aventura y, no obstante, su posesión. El mundo es amplio y a pesar de eso como la propia casa, pues el fuego que arde en el alma es del mismo tipo que el de las estrellas; el mundo y el yo, la luz y el fuego, se dividen nítidamente, y sin embargo nunca se vuelven extraños el uno para el otro; pues el fuego es el alma de cada luz y la luz se viste de cada fuego. Así, cada acto del alma se vuelve significativo y rotundo en esta dualidad: culminado en el sentido y culminado para los sentidos; rotundo, porque el alma se sosiega en sí durante los actos; rotundo, porque su hacer se separa de ella y encuentra por sí mismo un punto medio y traza alrededor de sí un círculo cerrado. [...] Por eso los tiempos dichosos no tienen filósofos, o, lo que da lo mismo, todos los hombres de esos tiempos son filósofos, poseedores del objetivo utópico de toda filosofía. (9-10)

Este mundo impregnado de alma es desguazado, como lo sostiene Lukács, por el nacimiento de la pregunta.

encontronazo con una cultura distinta lo haya llevado a percibir más claramente los contenidos de su propio imaginario, de su sistema *particular*. Después de una sustanciosa disquisición sobre la complejidad simbólica del islam en Egipto, Butor expone una suposición de mucho peso para su propia cosmovisión que, a su vez, nos muestra cómo aparece el Occidente en esta:

Or, ce que l'on peut appeler la pensée européenne moyenne, c'est-à-dire la structure mentale commune à ces marchands, ingénieurs, professeurs français ou anglais ou américains qui détenaient tant de puissance [...] ne pouvait pas aider véritablement les Égyptiens à cet égard, et ne le peut toujours pas [...] En effet, tout Français, par exemple, surtout s'il a fait des études secondaires, est capable de faire un résumé grossier de l'histoire de l'humanité dans lequel figureront Grecs, Romains (aussi les Hébreux à qui l'on doit la Bible et la religion catholique, mais c'est un domaine particulier, auquel souvent on préfère ne pas faire allusion), puis le Moyen Age chrétien, la Renaissance, et enfin l'Europe moderne, avec sa science, qui conquiert le reste du monde [...] (191-2)

En este pasaje vemos un recorrido vertiginoso por más de tres mil años de vidas humanas, que comienzan en el área del mar Egeo con la civilización helénica clásica. Cada una de las siguientes épocas (griegos, romanos, Edad Media cristiana, Renacimiento, modernidad) evoca núcleos sociales particulares, aunque en términos geográficos se mantiene dentro de los confines de lo que hoy llamamos Europa y Medio Oriente. Es, sin embargo, el último elemento de la secuencia histórica el que se desdobra tanto por su extensión silábica, su caracterización y su alcance físico. “La Europa moderna, con su ciencia, que conquista el resto del mundo.” La Europa *moderna*, en el sentido del proyecto moderno al que Michel Butor nunca ha dejado de mostrar adhesión en su innovadora práctica escritural.

Europa que *conquista* el resto del *mundo*. Consideramos que el uso del verbo “conquistar” aquí se adecúa bien a dos definiciones del DRAE: a) Ganar, mediante operación de guerra, un territorio, población, posición, etc., y b) (dicho de una persona) ganar la voluntad de otra, o traerla a su partido. Kozlarek afirma en *Modernidad como conciencia del mundo* que “los procesos históricos de todas las sociedades confluyen desde hace alrededor de quinientos años de una manera antes desconocida” (27). El desarrollo de la industria marítima de las sociedades europeas y el comercio de productos del Indostán y el Imperio Chino, culminó en el 1492 con el “descubrimiento” de un “Nuevo Mundo”. Esto supuso, de acuerdo con Kozlarek, una integración de las historias de los distintos pueblos del mundo en una sola historia unificada. Es justamente esta integración que permite a

Butor hablar de una “historia de la humanidad”, pero aquí tanto el escritor francés como el sociólogo alemán enfatizan el aspecto desigual con que las distintas sociedades participan en esa unificación. Ese esquema

se donne comme suffisant, comme devant permettre toutes les explications sans qu’il soit besoin de faire intervenir ces autres peuples, ces autres civilisations bizarres, curieuses, exotiques, amusantes, mais auxquelles un esprit sérieux, rassis, un monsieur qui s’occupe d’affaires ou de politique considère qu’il ne saurait sans ridicule accorder une attention véritable,

de telle sorte que des ensembles aussi énormes et prestigieux que l’Antiquité égyptienne ou l’Islam ne figurent que sous la forme d’appendices, de notes au bas des pages, de vignettes quasi humoristiques,

comme des petites régions secondaires dont on peut très bien ignorer l’existence puisque, par principe, elle ne change rien, n’explique rien [...] (192)

La ideología hegemónica del Occidente sostiene una génesis del pensamiento científico que comienza en el mundo helénico, cruza las etapas sugeridas por Michel Butor, y desemboca en la Europa moderna. En la línea de esta ideología, por ejemplo, la defensa de la validez de las ciencias filosóficas que Husserl realiza en *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* es sintomática y tan partidista como la de Renan. En medio de una aparente debacle causada por el escepticismo que permea su época respecto a las posibilidades de una metafísica universal, Husserl vincula la posibilidad misma de esa validez universal con el *telos* de la civilización a la que pertenece:

Hacer llegar la razón latente a la comprensión de sus propias posibilidades y por tanto situar ante la mirada la posibilidad de una metafísica como posibilidad verdadera – este es el único modo de poner a la metafísica o a la filosofía universal en el extenuante camino a su realización. Es la única manera de decidir si el *telos* que es congénito a la humanidad europea desde el nacimiento de la filosofía griega – el de la humanidad que busca existir, y es sólo posible mediante la razón filosófica, moviéndose sin cesar desde la razón latente a la manifiesta y por siempre buscando sus propias normas a través de esto, su verdad y su genuina naturaleza humana – si este *telos*, entonces, es sólo una fantasía factual histórica, simplemente la adquisición accidental de una entre otras civilizaciones e historias, o si la humanidad griega no fue más bien el primer salto a lo que es esencial para la humanidad como tal, su *entelequia*. [...] Esto sería cierto si el movimiento aún inconcluso [de la filosofía moderna] hubiera *demostrado* ser la entelequia, ya propiamente comenzado por el camino de su pura realización, o si la razón de hecho se hubiera hecho manifiesta, completamente consciente de sí en su propia forma esencial, es decir, la forma de una filosofía universal que crece mediante una intelección apodíctica consistente y que proporciona sus propias normas mediante un método apodíctico. Sólo entonces podría decidirse si la humanidad europea entraña una idea absoluta, más que ser meramente un tipo antropológico empírico como “China” o “India”; podría decidirse si el espectáculo de la europeización de todas las otras civilizaciones es prueba del reinado del significado absoluto, uno que es propio del sentido, más que ser prueba de un sinsentido histórico del mundo. (15-16)

Lo que Husserl detecta claramente es que el colonialismo pone a Occidente en una situación complicada. En la medida en que las sociedades europeas irrumpen en la historia

de las otras por la fuerza, portar una buena nueva de salvación sería la única manera de que tal subyugación genocida encontrara justificación. Visto así, el juicio de Husserl asemeja una reactivación de la lógica colonialista de las misiones religiosas en el continente americano.⁹⁹

Después de exponer el “pensamiento europeo promedio”, Butor describe la inadecuación de ese sistema de ideas para la sociedad egipcia:

Naturellement ce schéma ne peut point convenir même au plus humble paysan égyptien, puisque, pour lui, c'est d'abord l'antiquité pharaonique qui se présente comme énigme, c'est d'abord l'Islam qui se présente comme passé ou tradition, de telle sorte qu'il se trouve devant l'obligation de situer l'histoire européenne, l'histoire telle qu'elle est réfléchie par un de ces Européens qu'il peut rencontrer dans les rues du Caire ou dans les hôtels de Louqsor, à l'intérieur d'un contexte beaucoup plus vaste,

tâche énorme, tâche monstrueuse, mais si urgente qu'il est certain que commencera bientôt sa réalisation et que s'inventera, se répandra dans ce pays, comme dans tous les grands pays d'Orient en bouleversement, une façon nouvelle de considérer et d'interpréter l'histoire qui réagira forcément sur celle de l'Europe elle-même, apportant d'immenses changements d'accentuation et de perspective [...] (193-4)

Este pasaje es de peculiar interés porque Butor diagnostica en 1958 un problema y propone una solución que luego serán acogidos por los estudios poscoloniales: el difusionismo eurocéntrico y la provincialización de la experiencia europea, respectivamente. El primer término se refiere al impulso (militar o epistemológicamente) colonizador de la cultura occidental que es bien palpable en el texto de Husserl¹⁰⁰ y el segundo será tratado más a fondo en un momento.

En *Sandover*, Mahoma forma parte de una distinguida lista de humanos que, a lo largo de la historia, recibieron un mensaje divino:

IF & WHEN THE ANGELS SPEAK TO U THEY SPOKE OUTRIGHT TO
DANTE & THE 4 APOSTLES & THE TRANSPLANTED JEWS

⁹⁹ En *Las poéticas colonizadas de América Latina*, Subirats aborda la disolución de la figura intelectual y de un auténtico pensamiento crítico en los departamentos de estudios latinoamericanos en Estados Unidos. En un momento, compara al *homo academicus* con los mismos misioneros coloniales a los que nos referimos aquí. El filósofo repara ante la naturaleza problemática de esto: “La comparación histórica [de los académicos] con las órdenes monacales resulta aquí tan políticamente incorrecta como intelectualmente ineludible”. (41)

Si bien los motivos por los que Subirats realiza esta comparación son distintos a los nuestros, las reflexiones de Husserl citadas son síntoma de una filosofía política hegemónica que pervive en la academia global burocratizada, si bien tras un número considerable de mutaciones. La diferencia, en todo caso, radicaría en que las consecuencias en el discurso del fenomenólogo alemán lindan con el imperialismo epistemológico muy legitimado en su época y que, al menos en el retrato ofrecido por Subirats, el académico globalizado actual adolece de quietismo existencial y de una constante evasión de las problemáticas globales concretas.

¹⁰⁰ Véase J.M. Blaut, *The Colonizer's model of the world. Geographical diffusionism and Eurocentric history*, Nueva York, The Guilford Press, 1993.

Sin embargo, Mirabell hace tajantes distingos en cuanto a la veracidad de los textos sagrados que surgieron de estas visitas angélicas:

GOD B'S WAS THE RICH HUMUS, OURS THE SUBSEQUENT HYBRIDS.
THE XTIAN MYTHS U KNOW COME CLOSEST TO THESE EARTHY TRUTHS
BUDDHIST & MOSLEM SCRIPTURES EMPHASIZE SURVIVAL OF
BODY & SOUL WHEREAS THE BIBLE IS A CODE OF BLURRD
BUT ODDLY ACCURATE BIOHISTORICAL DATA.
NOT UNTILL THE APOSTOLIC TEXTS IS SOUL SURVIVAL
DEALTH WITH, & THAT IN A COLLAPSING WORLD
[...]
THE XTIAN ALAS HAVE IT RIGHT [...] (187)¹⁰¹

Mirabell se refiere a la cláusula de “no accidente”. Uno de los postulados más discutidos durante las *séances* es la de un determinismo total: Dios B sabe todo lo que sucede en la naturaleza y todo está engranado causalmente. Ahora bien, este determinismo no apela al ideal positivista según el cual sería posible predecir el futuro de un sistema si uno conociera todos los factores que lo producen. Más bien, Mirabell parece proponer que todo acto y hecho concurre en el plan divino: la decadencia de Roma era necesaria para que las enseñanzas de Jesucristo emergieran en un imperio unificado y la buena nueva se propagara. (187)

Así pues, antes siquiera de aparecer en el tinglado, Mahoma es no sólo el símbolo de una energía religiosa “agotada” (Sáez), sino que su texto sagrado es menos veraz y, por lo tanto, secundario, en el plan celestial. Hay que reconocer, también, que Robert Morse, amigo fallecido de Merrill que habla mediante la güija, afirma que Mahoma “IS THE ONE STILL VERY MUCH ALIVE FORCE IN THAT CROWD” (446), refiriéndose a los representantes de las otras religiones. De acuerdo con estas aseveraciones, la época moderna occidental ha dejado atrás los monoteísmos (y el budismo, que es encajonado junto con ellos), para abordar formas más efectivas del conocimiento. Nos encontramos,

¹⁰¹ El título de este segmento de *Sandover* es “The Bible endorsed” (95).

pues, dentro de la lógica desarrollista condenada por Pheng Cheah, citada en nuestro primer capítulo.

En “Postcoloniality and the Artifice of History” (1992), Dipesh Chakrabarty aborda la insuficiencia del modelo histórico eurocéntrico (el mentado por Butor respecto al “pensamiento europeo promedio”), y en términos muy similares:

En lo que respecta al discurso académico sobre la historia –es decir, “historia” como un discurso producido en el sitio institucional de la universidad–, “Europa” sigue siendo el sujeto teórico soberano de todas las historias, incluyendo las que llamamos “la de India”, “la de China”, “la de Kenia” y así sucesivamente. Hay un modo peculiar en que todas estas historias tienden a volverse variaciones sobre una narrativa maestra que podría ser llamada “la historia de Europa”. (383)

Butor detectó la necesidad de “situar la historia europea dentro de un contexto más vasto”. Una manera de interpretar esta aseveración podría encontrarse en el hecho mismo de la existencia de la serie *Le Génie du lieu*, una saga de libros que abordan distintas zonas geográficas y manifestaciones culturales del mundo en la veta más radicalmente butoriana (*Où* [1971]: Corea, Camboya, Nuevo México, California; *Boomerang* [1978]: Brazil, Australia; *Transit* [1992]: México, Canadá, Suiza, Egipto, Japón; *Gyroscope* [1996]: América Latina, China, el espacio exterior) y del que el libro *Le Génie du lieu* es la primera entrega. Situar la historia de Francia y de Europa en medio de la jungla de historicidades ajenas es una manera de construir ese “contexto más vasto” requerido por los egipcios para volverse el centro de su propia historia, ahí donde parecería, de acuerdo con la perspectiva eurocéntrica, que su linaje cultural sería un simple apéndice.

Sin embargo, este “situar” cae en un problema metodológico de fondo, articulado en dos fases. La primera tiene que ver con la manera en que, a pesar de las constantes alusiones a las diferencias entre Francia y Egipto, Butor argumenta su grado de compenetración profunda con el país visitado: “ce texte que j’ai promis sur l’Égypte, promis à tout ce qui en moi est devenu dans une certaine mesure égyptien par ce passage de huit mois dans la vallée [...]” (109). La misma idea es retomada en el pasaje donde Butor personaje reconoce la necesidad y la dificultad de emprender esta reconfiguración de la historia:

tâche devant laquelle je me suis trouvé moi-même, vivant en ce pays, me trouvant en quelque sorte devenu l’un d’entre eux ayant particulièrement oublié ses origines et ayant particulièrement bien assimilé l’enseignement européen, comme si j’étais né dans ce pays, comme si je l’avais quitté tout petit pour la France, et que mon arrivée fût un retour,

si je voulais survivre entier, si je voulais conserver les yeux ouverts, si je voulais échapper à cette ruine, à cette désolation intellectuelle dans laquelle se perdaient mes collègues du lycée de Minieh, tellement, si scandaleusement moins favorisés que moi. (194)

La segunda fase de este problema queda expuesta en el pasaje anterior y tiene dos componentes. En primer lugar, Butor propone un modelo de sujeto egipcio que podría escapar al tejido de creencias supersticiosas que impiden la objetividad etnográfica. En última instancia, este sujeto podría acometer el reacomodo de la historia europea dentro de aquel contexto más vasto todavía inexistente pero necesario para un verdadero empoderamiento (existencial o de otra índole). Este “egipcio ideal” debe “olvidar sus orígenes” (“ayant particulièrement oublié ses origines”), desactivar no sólo el entramado supersticioso de vasos comunicantes entre las distintas religiones monoteístas presentes en el valle del Nilo, sino también, al parecer, desactivar las religiones mismas (por motivos que discutiremos enseguida).

El sujeto egipcio propuesto por Butor debe, por otra parte, asimilar particularmente bien la enseñanza occidental, que, como ya dijimos, según el mismo autor, tiene una indisputable superioridad técnica. Esta asimilación implicaría, siguiendo la lógica del texto, el abandono del uso social del hachís, cuyos pequeños cubos pardos contribuyen a una “fragmentation plus grande encore de ces connaissances qu’ils dérisaient acquérir, accentuation du désordre mental qu’ils subissaient” (162) y la renuncia a ciertas dinámicas sociales como la que representa la festividad de Cham el Nessim:

[...] “l’odeur de la brise”, la plus grande fête de l’année parce que c’est la seule qui était célébrée par toute la population sans distinction [...] fête à partir de laquelle commençait le printemps (on passait toute la nuit dehors, en habits nouveaux, avec des fleurs et des oignons sur toutes les portes), c’est-à-dire qui correspondait à une transformation complète de l’existence quotidienne à laquelle rien ne m’avait préparé, le jour et la nuit échangeant leurs rôles brusquement [...] A partir de ce moment-là, l’école aussi a changé d’aspect, l’enseignement a commencé à se désintégrer devant ce violent rajeunissement de toutes choses, les élèves venant de plus en plus rarement, les derniers fidèles sortant de leurs poches, en arrivant, des poignées de petites roses qu’ils avaient cueillies en chemin, si bien qu’à la fin nous n’allions plus au lycée que pour constater que les classes étaient vides [...] (151 y ss.)

Los colegas egipcios –supersticiosos, enajenados por la religión y el hachís– “si scandaleusement moins favorisés que moi”, no están en condiciones de escapar a ese caos.

Algo semejante sucede en la visión merrilleana del mundo musulmán. En *Scripts for the Pageant*, el Ángel Gabriel encarga a Mahoma explicar la antimateria, el negror que

amenaza con destruir toda sustancia existente. La antimateria se extiende más allá de los confines del universo; por su naturaleza misma, es difícil de representar, pero, a causa de su preeminencia, se vuelve un tema apremiante del aprendizaje a ambos lados del espejo. Para esa sesión, el salón se viste del decorado arquetípico del imaginario árabe:

*Faint camel bells. Dry flute. One black-framed scene
All blazing desert, not a blade of green.
Above the carpet God's magnificent
Somber glory throbs as through a tent.
Our Lady, veiled, a checkerboard of wraps,
Seems... aged? withdrawn? Just wearier perhaps. (448)*

Mahoma aparece erguido, con cejas oscuras, bigote grueso, se pavonea y luego retrocede, pasmado (“recoiling awed”):

Moh O GOD, O ALLAH BEN ALLAH! LORDS, MEN, WOMEN!
HERE I AM, JUST AS YOU SEE ME, A SIMPLE MAN
(He has already regained confidence)
NEITHER ALL MEEK LIKE MY PROPHET BROTHER JESU
WHO HAD NO USE FOR WOMEN, NOR BRAINFILLED LIKE MY
PRINCELY BROTHER—WHAT MAN COMPLAINS OF A WHORE? BAH!

Pero apenas un instante después de haber retrocedido, como intimidado, Mahoma suelta una serie de loas a Alá. A juzgar con el signo de exclamación, alzó la voz. Dos versos después, Merrill enfatiza lo anterior al indicar la confianza recuperada. Este viraje brusco de ánimo y comportamiento será constante. El profeta llama “manso” (*meeek*) a Jesús y se diferencia de Buda al decir que este es “puro cerebro” (*brainfilled*). En el momento en que parecía introducir una frase subordinada, Mahoma vira el hilo de su pensamiento. En vez de abordar el tema asignado, comienza una perorata cuyas constantes son el deseo sexual masculino y la estrechez mental del pueblo al que tenía que llevar la salvación:

HEAVEN ON EARHT NOT LIKELY TO ATTRACT MY ROVERS!
[...]
'TELL THEM OF HEAVEN' I DID, MY & THEIR KIND.
DO THIS, YOU GET TO NUMBER I: A SKINNY

BITCH ON YR LAP & AN ETERNITY
OF THIN SOUP. DO SOMETHING BETTER, & NUMBER 2:
BETTER RUMP, BETTER GRUB, AND SO ON UP. (449)

La Madre Naturaleza, adoptando la actitud de una mujer progresista, lo interrumpe y lo conmina a abordar el tema del negror para el cual había sido invitado. Errático, Mahoma habla de un “burbujear de verde perdido” situado dentro de su tienda nomádica, que no tiene ninguna ilación ni con su discurso anterior ni con lo que Madre N le demanda. Ella lo interpela dos veces más: “SPEAK!”, “MOHAMMED, THE BLACK!” Pero el profeta prosigue un monólogo exaltado:

Moh IT CALLS TO US ‘COME BACK TO THE HEAVENS SPEEDING
INTO 0, COME TO THE LOST BLACK TREES, THE ANIMALS
SINGING SONGS OF LOST IMMORTALITY, COME’
THESE SUCK US DOWN THE SAND RISESS WE GO
TO MEET THAT BLACK O GOD! EFFENDI, SUCH A LOSS! MEN,
WHAT DOES A MAN WANT? A PLUMP
Vanishing. (450)

Apenas si pueden espigarse unos destellos de hilación en estas frases. “Heavens speeding / into 0”, y “We go / to meet that black” aluden a la antimateria, si bien no proceden a analizarla. En todo caso, se reitera su aspecto destructivo. Asimismo, tanto los “árboles negros perdidos” y los “animales que cantan canciones de una inmortalidad perdida” remiten a un ambiente apocalíptico, quizá a un panorama de la tierra donde ya ha sucedido una guerra termonuclear: árboles achicharrados y animales estériles. Pero esto no aporta, estrictamente hablando, nada nuevo a lo que los personajes saben hasta ese momento, ni de las posibilidades de salvar a la humanidad, ni de la estructura del cosmos. Mohamed hace mutis. Esto no parece inquietar al Angel Gabriel, quien dice:

Gabr. GO PROPHET. YOUR RACE DOES OUR WORK: FROM THINND TO
THINNER.
JM. Does your work by plundering Earth’s resources?
Gabr. NO, POET. BY PREPAIRING ITS LAST, HOLY WAR.

De la misma manera que en el análisis de *Mobile*, es necesario recordar que aquí estamos tratando el problema de la *representación* de un personaje no occidental y sus consecuencias axiológicas en el seno de una obra literaria. En *Orientalism*, Edward Said hace una arqueología de la imagen de Mahoma a lo largo de la Edad Media y del Renacimiento en Europa. A mediados del siglo XV, dada la presencia militar del imperio otomano, que había conquistado lo que quedaba del Imperio Bizantino, cruzado los Balcanes y ocupado Constantinopla, se volvió necesario para la cultura europea crearse una representación del oriente árabe. Para Said, este intento de explicación del islam en Europa sólo condujo a una mayor confusión:

es finalmente la ignorancia occidental la que se vuelve más refinada y compleja, no un cuerpo de conocimiento positivo occidental que crece en tamaño y exactitud. Pues las ficciones tienen su propia lógica y su propia dialéctica de crecimiento y declive. [...] De manera semejante, ya que Mahoma era visto como el diseminador de la falsa Revelación, también se volvió el epitome de la lascivia, el libertinaje, la sodomía y todo un conjunto de perfidias surtidas, todas las cuales se derivaban “lógicamente” de sus imposturas doctrinales. (63)

Tanto la parafernalia del desierto como la actitud beligerante y lasciva del profeta en esa fallida clase en *Sandover* parece más bien una caricatura “internamente congruente con una exigencia occidental”, para usar una frase de Said. Mahoma, que recibió la visita de los ángeles y que mediante su inspiración escribió el Corán, no es capaz de explicar una verdad a la que tiene acceso en su calidad de alto funcionario celestial. El espíritu de Robert Morse se encarga de dar la lección en su lugar. Hasta ese punto, la correspondencia de la imagen de Mahoma en *Sandover* con el orientalismo vicioso criticado por Said es total.

A manera de versiones mortales de este mismo profeta “tarado”, los profesores egipcios en Menia son incapaces de detectar las fallas estructurales en su propio pensamiento. La transmisión de la ideología moderna a sus estudiantes se antoja imposible, y la “tarea monstruosa” indicada por Butor —reacomodar el conocimiento europeo dentro de un marco más abarcador y sensato, con miras a integrar coherentemente el imaginario colectivo— parece irrisoriamente lejana. Inversamente, por virtud de su naturalización autodecretada, Butor personaje cumple los requisitos postulados por él mismo: es (honorariamente) egipcio, inmune a la superstición tradicional y ha asimilado bien la enseñanza europea. En la medida en que desea mantener “les yeux ouverts”, que se podría

interpretar como un deseo de mantener vivo el espíritu crítico propio del sujeto moderno, el joven profesor aborda esa “tarea monstruosa”. Si bien una gran parte de “Égypte” es un abordaje etnográfico y de la historia de las religiones de ese país, el narrador confiesa no ser especialista (“N’étant point égyptologue [...]” [196]), por lo que debe limitarse a dar un panorama de las fracturas históricas del campo:

[...] je dois me contenter de désigner ce domaine ; je ne voudrais que faire sentir quelle source de clarté il peut y avoir dans ce gigantesque nid de problèmes que la pioche minutieuse des chercheurs déterre, fait bourdonner comme un essaim de guêpes, dans leur étude et leur résolution [...] (196)

Estas conclusiones no son muy alentadoras, en principio porque postulan que el sujeto egipcio capaz de crear una historia egipcia orgánica debe formar parte de una élite intelectual, e incluso, educada en el extranjero (¿cómo sería posible asimilar bien el legado europeo dado el panorama educativo narrado por Butor?). Adicionalmente, la posibilidad misma de esta reivindicación de la historia egipcia implicaría el abandono necesario de la espiritualidad tradicional, al menos en la medida en la que, como se ha insistido, ésta es incompatible con la objetividad racional. En palabras de Dipesh Chakrabarty, Europa vuelve a ser el sujeto teórico de la historia. Siguiendo a Chakrabarty, podríamos argumentar que el problema metodológico de Butor en “Égypte” se debe a una serie de discursos inherentemente europeos que su concepto de historia entraña:

Mientras uno opere dentro del discurso de la ‘historia’ producido en el sitio institucional de la universidad, no es posible simplemente salirse de la honda colusión entre la ‘historia’ y las narrativas modernizantes de la ciudadanía, lo público y lo privado burgués, y el estado nación. La ‘historia’ como sistema de conocimiento está firmemente embebida en prácticas institucionales que invocan el estado nación a cada paso [...] Uno no tiene más que preguntar, por ejemplo: [...] ¿Por qué deben los niños de todo el mundo hoy confrontarse con un tema llamado ‘historia’ cuando sabemos que esta compulsión no es ni natural ni antigua? [...] No se requiere mucha imaginación para ver que la razón para esto yace en lo que el imperialismo europeo y los nacionalismos del tercer mundo han logrado juntos: la universalización del estado nación como la forma más deseable de comunidad política. (384)

De ahí que todo intento de configurar una historia egipcia, en el sentido que el concepto adquirió en la filosofía política europea, siempre será un relato que aluda a la modernidad europea como modelo nunca plenamente encarnado: “La narrativa de transición siempre permanecerá ‘lamentablemente incompleta’” (384) argumenta Chakrabarty, al respecto de la historia india, en términos muy similares a los de la problemática egipcia aquí tratada. El crítico insiste en que una historia universal emancipada debe incluir “los conflictos contradictorios, plurales y heterogéneos cuyos resultados nunca son predecibles, ni siquiera

retrospectivamente” (385), así como los discursos que tratan de hacer que una ideología parezca “natural” o “universal”. El teórico indio también insiste en que la modernidad europea debe fungir como un actor importante de la historia, pero a condición de que se enfatice la ironía que conlleva el hecho de que la modernidad se impusiera en el resto del mundo mediante la coerción:

Las historias que pretenden desplazar a una Europa hiperreal del centro hacia el que toda imaginación histórica gravita actualmente deberán buscar incesantemente esta conexión entre violencia e idealismo que yace en el corazón del proceso mediante el que las narrativas de ciudadanía y modernidad consiguen un hogar natural en la ‘historia’ (387)

A la luz de todo esto, la evidencia de la caricaturización de Mahoma sería, entre muchas otras, un descrédito para un libro que, como *Sandover*, se pretende universal, en tanto que su mensaje debe llegar a toda la humanidad. Consideremos además que el *petit noyau* (Sáez) que recibe el conocimiento divino, protegido por setos altos y ventanales metafóricos, es exclusivamente occidental. La situación se vuelve más compleja cuando Merrill personaje, extrañado por el comportamiento estafalario del profeta islámico, lo comenta con W. H. Auden:

[...] Mohammed, though, was of the Five
And look at him—a swaggering dimestore djinn!
TIME RUNNING SHORT DEAR BOYS U DID NOT SEE
THE ‘REAL’ MOHAMMED BUT A PARODY
CONCEIVED BY GABR & GLEEFULLY REHEARSED
OF ATTITUDES EMBODIED BY HIS FAITHFUL.
MUSTN’T BE GREEDY AFTER BEING SHOWN
PLATO ‘IN DEPTH’ LEAVE WELL ENOUGH ALONE (427)

La respuesta de Auden tiene al menos tres aspectos a considerar. Primero, desde el punto de vista de la teoría del personaje, toca un punto importante de la estética merrilliana. Para expresar este aspecto, Richard Sáez se vale de la comparación con *La divina comedia*, cuyos personajes, situados en una geografía específica y con rasgos nítidos, “son tan intensos que trascienden hacia un modo metafísico de existencia”. Por el contrario:

El mundo mucho más fluido de Merrill, en el que lo personal, lo histórico y lo universal nunca se funden del todo, conduce a un tipo de persona que es más como una caricatura. Su propia metáfora para este tipo de caracterización es la “silueta”. [...] Este uso de la caricatura es, claro, maravillosamente compatible con

la modalidad *camp* que Merrill sostiene de principio a fin, y es importante recordar – tal es el peso que Dante, Shakespeare y las caracterizaciones realistas de la literatura moderna nos han inculcado – que no es un juicio de valor describir algo como caricatura. (219)

Ciertamente las afirmaciones de Sáez parecen válidas para toda una corriente en la literatura del siglo XX. En *The Poetics of Indeterminacy*, Marjorie Perloff expone el emborronamiento de los personajes Adele y Helen, en “Melanctha” (1909) de Gertrude Stein. Para la crítica, la inestabilidad de las actitudes y de los atributos de los personajes “no es coincidencia, pues esencialmente [...] la gente es incognoscible e indefinible” (92). Perloff analiza también la caracterización de los personajes en los *Cantos* de Ezra Pound,¹⁰² donde aparecen desvinculados de su contexto histórico, pero tampoco son reubicados en otra época (188). Según Perloff, los anteriores tampoco son personajes arquetípicos (196), sino que sólo existen en el texto del poema (189).

En “The Ethics of Alterity”, Docherty indica que esta existencia meramente “gramática” del personaje le permite una verdadera equivalencia con la personalidad de los humanos de carne y hueso, en la medida en que logra una funcionalidad estética al tiempo que puede ser “incoherente, autocontradictoria, fragmentaria y contingente” (49). En su reseña de la biografía de Merrill escrita por Langdon Hammer, Alfred Corn¹⁰³ reconoce este procedimiento de caricaturización, de reducción de los personajes. No obstante, parece reconocerlo como un problema más que como una proeza estilística: “Hay quienes han puesto reparos a la descripción que la güija hace de figuras fallecidas como W.H. Auden, notando que la vida después de la muerte parece haberlos transformado en versiones circenses y minúsculas [*flea-circus versions*] de sí mismos”.¹⁰⁴

Incluso si aplicamos esta lectura al caso de Mahoma, siguen vigentes otros dos aspectos inquietantes. En el caso de que el comportamiento esencializado del profeta

¹⁰² Perloff se ocupa principalmente de los personajes de Andreas Benzi (1360-1437, obispo de Sión, en la actual Suiza), Eneas Silvio Piccolomini (el papa Pío II), Segismundo Malatesta (1417-1468, noble y condotiero italiano).

¹⁰³ “Make Song of Them. Reviewing, and setting the record straight on Langdon Hammer's *James Merrill: Life and Art*”, artículo publicado en *The Smart Set* en junio de 2015. Consultado en noviembre de 2015 en: <http://thesmartset.com/make-song-of-them/>

¹⁰⁴ Tomado de Alfred Corn, “MAKE SONG OF THEM. Reviewing, and setting the record straight on Langdon Hammer's *James Merrill: Life and Art*”, 1 de junio de 2015. Consultado en la revista electrónica *The Smart Set*, de Drexel University, el 15 de septiembre de 2015: <http://thesmartset.com/make-song-of-them/>

podría ser justificado en términos de la estética de la superficialidad (Jameson), su monodimensionalidad es desconcertante para los otros personajes de *Sandover*, lo que implica una caricatura de segundo orden, una parodia dentro de la parodia, que no vuelve a suceder en el texto. Esto no es sólo una constatación teórica. A pesar de que Docherty reivindica este tipo de procedimiento (como base de teorizaciones más complejas), el hecho de que Sáez deba enfatizar que el calificativo de “caricatura” no es una crítica reconoce veladamente el valor que este procedimiento sigue teniendo: “Una pintura, descripción o imitación de una persona o cosa en que ciertas características impactantes son exageradas para crear un efecto cómico o grotesco”.¹⁰⁵

Auden explica que Merrill no escuchó al Mahoma “real”, sino a una parodia jocosamente ensayada, de actitudes encarnadas por sus fieles. La ambigüedad política que pudo haberse mantenido al reivindicar el gesto caricatural se disuelve, pues se achacan esos atributos negativos (lascivia, intemperancia) a los practicantes del islam. Si asumimos que, en última instancia, una religión y sus símbolos emanan de un pueblo y lo representan, decir que los musulmanes son lascivos y violentos es tanto como decir que Mahoma lo es.

En tercer lugar, la manera en que Auden descarta el asombro de Merrill tiene otro matiz político: “MUSTN’T BE GREEDY AFTER BEING SHOWN / PLATO ‘IN DEPTH’ LEAVE WELL ENOUGH ALONE”. Recordemos que Polito, Sáez, Yenser y otros concuerdan en que *Sandover* es una epopeya. Y, de acuerdo con Lukács, la epopeya se deshace de todo elemento banal y superficial para llegar a la esencia secreta del mundo. (47) En este par de versos, entonces, podemos leer –de nuevo– la activación esencial de esos binomios que han estado en disputa durante todo nuestro estudio: Platón ante Mahoma, filosofía contra religión, Occidente contra Oriente.

Pero este binomio sigue siendo, al menos de acuerdo con Said, una construcción occidental, de la cual debemos desmarcarnos. Chakrabarty afirma que una historia capaz de provincializar a Europa necesariamente encarnará una “política de la desesperación” (388). Nada más ajeno que la desesperación al avance sigiloso (aunque ambiguo) de las lecciones en *Sandover*. La urgencia y la precariedad simbólicas son bien percibidas por Butor

¹⁰⁵ “Caricature”, *Oxford Dictionaries*, consultado en línea el 4 de noviembre de 2015: http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/caricature

respecto al caso de Egipto. No obstante, su pulsión de unificar en un sistema abstracto lo diverso, que pudimos apreciar en el plano del estilo en el tercer capítulo de esta investigación; en el plano de la representación “premodernista” de los personajes (Docherty); y en la exigencia de la construcción de una genealogía histórica compacta, lleva a Butor a trabajar a contrapelo de las reflexiones programáticas de Chakrabarty sobre esa historia emancipada:

Esta es una historia que intentará lo imposible: encargarse de su propia muerte al rastrear lo que resiste y se escapa del mayor esfuerzo humano de traducción entre sistemas culturales y otros de índole semiótica, para que el mundo una vez más pueda ser imaginado como radicalmente heterogéneo. (388)

Una heterogeneidad difícilmente compatible con el binomio Occidente civilizado-Oriente bárbaro que se activa todavía tanto en el texto de Butor como el de Merrill, según nuestra interpretación. Sin embargo, hacia el final de “Égypte” ocurre una escena que esboza un abandono de la lógica arriba criticada y en la que, de acuerdo con Butor “s’est résumé pour moi tout mon itinéraire égyptien, en laquelle symboliquement se sont résolues toutes ces difficultés que j’avais fait lever fourmillantes à chaque pas nouveau et qui a été comme la réponse de l’Égypte” (203).

Un día de mayo de 1951, el último mes de su estancia, Butor personaje realiza un recorrido por el desértico Valle de las Reinas. Visita Lúxor, la tumba de Tutmosis, el faraón fundador de Deir el-Medina, y otros vestigios del Antiguo Egipto. A la salida de la necrópolis de Deir el-Medina, el personaje es reconocido por un campesino con quien había hecho el trayecto en barco desde Marsella siete meses antes. El hombre, que no habla una palabra de ningún idioma occidental, invita mediante señas a Butor y a la comitiva de extranjeros a su casa de tierra, donde les ofrece té de menta y les muestra un “talismán” que había conseguido en París: un estereoscopio que mostraba imágenes de los hitos de la capital francesa (la Ópera, el Arco del Triunfo, etcétera).

En el contexto de la primera aparición de este artefacto en el texto, durante el recorrido marítimo, es evidente la discrepancia entre lo que podría significar para los europeos y para ese modesto campesino: una simple baratija que proyecta imágenes trilladas, para los primeros; un objeto mágico, para el bárbaro supersticioso. No obstante, a miles de kilómetros de su patria, el estereoscopio se le manifiesta a Butor también como un

“talismán”, si bien esto se debe a que permite establecer un vínculo intelectual entre las antípodas en juego:

nous avons pu contempler, ravis, plus étonnés et plus comblés encore que le jour de pluie véritable à Minieh,

ces rues qui nous avaient été si familières, mais s'étaient tellement éloignées de nous au cours de notre séjour, les Champs-Élysées et surtout cette place de la Concorde avec l'obélisque au milieu dont nous savions bien autrefois, dont nous avons bien entendu dire qu'il était un obélisque de Louqsor, formule dont nous ne commençons qu'à présent à percevoir le sens et les implications,

et je savais bien que cette entente si sûre et si pure entre nous mais qui restait muette, pour qu'elle pût passer sur le plan du langage, pour qu'elle pût se développer en conversation véritable, il aurait fallu que déjà se fût constitué au niveau de ce langage une organisation à laquelle nous aurions pu nous référer, sur laquelle nous aurions pu tableur,

une organisation satisfaisante pour nous deux de ces divers lieux et moments que l'instant présent contractait. (208-9)

El estereoscopio se vuelve talismán en el Valle de las Reinas por el complejo entramado simbólico que representa. En 1831, el virrey otomano para la región de Egipto, Mehmet Alí, había mandado desmontar de la entrada del templo de Lúxor, en Tebas, un obelisco para ofrecerlo al gobierno francés. Transportado en 1833 hasta París, el rey Luis Felipe decide instalarlo en una plaza que donde la guillotina había presidido, durante los años de la Revolución francesa, decapitado a miles. Tras *la Terreur* de 1793 y 1794, sería rebautizada Plaza de la Concordia. El obelisco del templo de Lúxor vuelve en una imagen del estereoscopio hasta Tebas, a una casa de barro, restituyéndolo simbólicamente a su lugar de creación, pero cargado ya de otro bagaje histórico. El entendimiento “tan seguro y tan puro” entre el académico francés y el campesino se crea en virtud de ese objeto híbrido, que habla los lenguajes de ambos y les permite el silencio: dejar, así sea por ese momento, la truculenta arena de los discursos.

A diferencia de “Égypte”, donde Butor logra, así sea fugazmente, la disolución del binomio, en *Sandover* el primer elemento prevalece sobre el segundo, sea por ocultamiento u omisión: “AFTER BEING SHOWN / PLATO ‘IN DEPTH’ LEAVE WELL ENOUGH ALONE”. James Merrill y David Jackson están en el proceso de adquirir el conocimiento profundo de su propia cultura, con el objetivo de reformularlo y ofrecer a la humanidad un mensaje de salvación. Tal saber occidental basta y el deseo de ir más allá, de entender la realidad implicada por Mahoma, sería “codicia”. Por lo tanto, se puede prescindir de la cosmovisión

que representa el profeta islámico e incluso hacer con ella una broma para amenizar y acompañar el aprendizaje “verdadero”. Pero las asperezas en la saga no se limitan a esa caricaturización, sino que también afectan a personajes de otras culturas no occidentales, incluso si su integración en el mundo moderno siguió un curso distinto al de las culturas árabes.

Salvajes hieráticos de América: Moctezuma, Sequoyah, John Rave y otros

Con cada movimiento del apuntador sobre la güija, James Merrill avanza sigilosamente hacia ese monitor situado en el centro de la Tierra y que todo lo mira. En *Mobile*, Michel Butor recorre Estados Unidos desde las alturas, desde un metafórico vuelo de ave investigadora. *Sandover* no da pruebas de la obsesión dantesca de construir una topografía y una jerarquía nítidas del universo, pero el comportamiento de todos sus componentes y agentes, los humanos visibles sobre la corteza de la Tierra, los espíritus invisibles, Dios Biología, y Naturaleza/Psyque permite, cuando menos, *esbozar* un sistema.

En *Mobile*, Butor también esboza un sistema, sin recurrir al gesto prometeico de Merrill, sino a la diligencia del antropólogo. Muy en la tradición de *La familia de Felipe IV* (1656) de Diego Velázquez, obra mejor conocida como *Las meninas*, hay un breve gesto textual en *Mobile* que podría fungir como la intrusión del investigador en el campo visual de su lienzo. En la página 77, en medio de una breve lista de aves norteamericanas, aparece el avetoro americano:

Glaces.

Alouettes cornues,

butors américains,

gros-becs des pins,

becfigues bohémiens,

linottes communes.

El *butor américain* (*Botaurus lentiginosus*) aparece de nuevo en la página 373:

Butors américains,

gros-becs des pins,

becfigues bohémiens,

Es difícil no pensar que Butor –un escritor consciente de la capacidad evocadora del lenguaje– encontrara con fruición esta ave cuyo nombre extrañamente liga su apellido con su objeto de estudio: *butor américain, butor d’Amérique*, que es otro nombre de esta misma en francés. La aparición fugaz de este pájaro-escritor puede ayudarnos a determinar cómo se sitúa la voz enunciativa respecto a las problemáticas que aborda. Recordemos el sujeto poético de “Ala de Niké” de von Unruh, evocada por Spitzer, y cómo su posición en la cima de la Torre Eiffel le permitía ver en París un todo coherente. Una mirada “a vuelo de pájaro”, en este sentido, sería una vista desde lejos, que permitiría recorrer los 50 estados norteamericanos en 48 horas (como lo indica el mismo texto). Michel Butor atisba desde una distancia panorámica los conflictos que libran indios originarios, negros descendientes de esclavos y europeos de distintas denominaciones (entre varios otros grupos cuya presencia es menos preponderante) en el seno de la historia estadounidense. Merrill, por su parte, ambiciona ver la estructura divina que liga al mundo visible con el suprasensible, intenta sacarle a la Madre Naturaleza una respuesta final sobre el destino humano.

Si en la sección pasada nos ocupamos de la representación del islam y de Mahoma en virtud de la función antagónica que ciertas ideologías de la cultura occidental les ha conferido, en esta sección abordaremos un tipo distinto de otredad, el de las culturas originarias americanas. En *Vislumbres de la India*, Octavio Paz expone las consecuencias antropológicas de la separación geográfica de las civilizaciones de América respecto a las de la India, pero cuyas implicaciones valen para todos los núcleos humanos del Viejo Continente:

El pensamiento, las religiones y el arte de la India fueron adoptados por muchos pueblos asiáticos; a su vez, los indios absorbieron y transformaron ideas y creaciones de otras culturas. Los pueblos mexicanos no experimentaron nada semejante a la penetración del budismo en Ceilán, China, Corea, Japón y el Sudeste asiático o a la influencia de la escultura griega y romana sobre el arte de la India o a los mutuos préstamos entre el cristianismo, el budismo y el zoroastrismo. Las culturas mexicanas vivieron en una inmensa soledad histórica; jamás conocieron la experiencia cardinal y repetida de las sociedades del Viejo Mundo: la presencia del *otro*, la intrusión de civilizaciones extrañas, con sus dioses, sus técnicas y sus visiones del mundo y del trasmundo. [...] Todas las civilizaciones –sin excluir a las de China y Japón– han sido el resultado de cruces y choques con culturas extrañas. Todas, menos las civilizaciones prehispánicas de América. [...] Carecieron de la experiencia y del concepto que designa a los hombres de otra civilización. (107-8)

La realidad de este aislamiento histórico, roto con la llegada de Cristóbal Colón, es uno de los mayores desafíos a la voluntad unificadora y aglutinante de la cultura occidental. Al intentar esquematizar la compleja sociedad estadounidense, constituida casi exclusivamente de migrantes de todas partes del orbe¹⁰⁶ Butor pone en escena la mirada del colono blanco y expone los conflictos que éste libra con la otredad extrema a la que se confronta en el recién ocupado continente:

Et l'Indien, expression, visage, langage de ce continent scandaleux, inspirant trop de terreur pour qu'on pût le faire travailler autrement que dans certains cas de prosélytisme ou d'utopie (il aurait fallu toute l'autorité splendide du roi d'Espagne ou du Pape derrière) ; aussi, comme on avait été chassé d'Europe ou de nouvelle Europe par une injuste misère, et que l'on voulait renverser cette inégalité qui vous avait chassés de votre pays, afin d'avoir auprès de soi un plus pauvre que soi vous enrichissant, plutôt que de tenter de domestiquer l'Indien, on préféra importer de faux indigènes... (173)

Es necesario explicar que, en casi todo momento, la máscara del hombre blanco aquí citada hablará de sí como de una totalidad, aunque hay momentos en el texto en que ésta se desdobra en polos contrarios. Uno de los polos es el que constituye la Costa Este, el sitio original de las Trece Colonias, al cual la voz se referirá como esa *nouvelle Europe*; el otro polo será el Oeste salvaje, donde habitan los europeos más desfavorecidos y los indios salvajes de las praderas. Otro momento de desdoblamiento sucederá para representar la divergencia existencial e ideológica de los colonos del sur contra los del norte. Por el momento, no obstante, en el seno de la tríada, los blancos son sencillamente una sola cultura que actúa ante sus oponentes:

Bien sûr, que le continent africain aurait eu de quoi effrayer, mais au moins en avait-on connu l'existence depuis des siècles, et surtout ces Noirs que l'on amenait, que nous recevions là-bas, ils étaient sevrés de toute communication avec cette inquiétante réserve de puissance ; ils étaient entièrement démunis, purs de toute connivence avec ces nouveaux fleuves, ces nouveaux oiseaux ; ils étaient plus dépaysés encore que nous ; la domination sur eux était des plus simples ; on pouvait en faire des inférieurs absolus, l'image même de cette inégalité dont nous rêvions qu'elle se rétablît en notre faveur en Europe... (175)

¹⁰⁶ Estos agrupamientos aparentemente burdos (de europeos de distintas religiones, idiomas y regiones; de negros capturados y traídos desde distintos puntos del continente africano y asentados en diversos puntos de la geografía estadounidense; de distintas comunidades indígenas con identidad propia) en bloques homogéneos no pretende ignorar esa diversidad, como por lo demás no la ignora Butor en *Mobile*. El procedimiento, en todo caso obedece más bien a cierta lógica de la semiótica de las culturas, tal como Ivanov *et al.* lo conciben en *Theses on the Semiotic Study of Cultures*: “varias culturas pueden también formar una unidad funcional o estructural desde el punto de vista de contextos más amplios (genéticos, de ubicación y otros). [...] La formación de un paradigma interno de culturas o su distribución en el campo de la oposición ‘la esfera interna de la cultura versus la esfera externa de la cultura’ nos permite decidir un número de cuestiones, tanto en la relación entre las culturas eslavas individuales como de su relación a las culturas de otras áreas” (37-8)

Estos pasajes aparecen en *Mobile* interrumpidos por frases y anotaciones de muy distinta índole, que van desde elementos de una larga lista de denominaciones religiosas (“l’église spiritualiste”, “l’église baptiste”), nombres de pueblos (“ASHLAND, NEBRASKA”), descripciones de viajes donde ni la voz ni los sujetos narrados tienen identidad definida (“*Ils ont traversé l’Iowa pour entrer dans le Nebraska*”). Contribuyen a la sensación de simultaneidad indicada por Octavio Paz en sus reflexiones sobre la vanguardia europea: las distintas épocas aparecen unas junto a otras, enmarcadas a momentos por esa especie de monólogos dramáticos del hombre blanco. Las reflexiones prosiguen:

Ainsi ils ont servi à nous masquer ces yeux indiens, le regard indien, le scandale indien. Entre cette terre qui nous disait : non, vous n’êtes pas en Europe, et nous qui voulions que ce fût l’Europe, nous avons étendu cet écran noir.... (175)

Adele Bloch afirma que “[e]n casi cada libro mayor, Butor muestra a protagonistas no occidentales usados como objetos”. (62) La crítica se refiere a Ahmed, el valet egipcio en *Passage de Milan*; a Horace Buck, el africano de quien todos se aprovechan en *L’Emploi du temps*; al africano solitario con aspecto de lobo y a Maurice Tangala, el niño indio preparatoriano en *Degrées*. En *Mobile*, la “pantalla negra” (“écran noir”) que los negros representan indica una profunda “escisión en la conciencia occidental” (63) en la medida en que simboliza su horror ante la naturaleza y ante todas las manifestaciones del mundo radicalmente nuevo (para ellos). Subi Al-Tamimi explica este mismo fenómeno de la utilización de la “pantalla negra”, primero sobre una base mucho más pragmática, aunque parece coincidir en la interpretación simbolista aquí propuesta:

El recurso masivo a la esclavización de negros africanos constituye, en el análisis de Butor, el complemento de la exterminación de los indígenas: una manera económica de remplazar una mano de obra que el asesinato colectivo había suprimido, pero también y sobre todo la máscara negra que permitía (o debía permitir...) conjurar el recuerdo del indio, olvidar que América no era simplemente una nueva Europa [...] (220)

Es difícil no ver en el uso de la comunidad negra una correspondencia con el pensamiento de Roger Bartra en *El salvaje en el espejo* (1996), donde el antropólogo se propone estudiar la iconografía del mito europeo del salvaje. Según lo consigna Bartra, en 1538 tuvieron lugar en la plaza mayor de la Ciudad de México celebraciones del acuerdo de paz entre Francia y España, firmada en Aigues-Mortes. Para el deleite de la sociedad colonial y satelital, cientos de hombres vestidos como salvajes y portando garrotes hicieron

zafarranchos entre los árboles dispuestos para la ocasión que festejaba el fin de las hostilidades entre dos naciones europeas:

Mi primera impresión, al observar a los salvajes europeos que llegaron a América, fue que esos rudos conquistadores habían traído su propio salvaje para evitar que su ego se disolviera en la extraordinaria otredad que estaban descubriendo. Parecía como si los europeos tuviesen que templar las cuerdas de su identidad al recordar que el Otro –su *alter ego*—siempre ha existido, y con ello evitar caer en el remolino de la auténtica otredad que los rodeaba. El simulacro, el teatro y el juego del salvajismo –de un salvajismo artificial– evitaba que se contaminasen del salvajismo real y les preservaba su identidad como hombres occidentales civilizados. (16-8)

Ese “salvajismo real” es una de las tantas valoraciones que los europeos impusieron a la diversidad civilizatoria encontrada en el continente americano, donde la colisión bélica y cosmogónica sigue teniendo réplicas en nuestros días.

En *Sandover*, por el contrario, la historia humana aparece como acabada, las pugnas civilizatorias no tienen cabida en el más allá, sino que los sabios de distintas naciones y religiones concurren al apuntador de la güija, guiados por un objetivo común. El emperador azteca Moctezuma (1466-1520) es el único representante del enorme complejo de culturas precolonial que figura en la saga merrilleana. De acuerdo con el poema, después de un hiato de dos años, en 1970 James Merrill y David Jackson retoman la comunicación con Ephraim. En esa sesión, el espíritu sienta la tónica de lo que será el resto de las revelaciones trascendentales impartidas al poeta estadounidense y a su pareja, así como las desesperadas reflexiones de éstos últimos:

[...] Here on Earth, we rather feel,
Such wise arrangements fail. The drug-addicted
Farms. Welkin the strangler. Plutonium waste
Eking out in drowned steel rooms a half
Life of how many million years? Enough
To set the doomsday clock—its hands or own:
The same rose ruts, the red-as-thorn crosshatchings—
Minutes nearer midnight. On which stroke
Powers at the heart of matter, powers
We shall have hacked through thorns to kiss awake,
Will open baleful, sweeping eyes, draw breath
And speak new formulae of megadeath.
NO SOULS CAME FROM HIROSHIMA U KNOW
EARTH WORE A STRANGE NEW ZONE OF ENERGY
Caused by? SMASHED ATOMS OF THE DEAD MY DEARS
News that brought into play our deepest fears. (55)

Pero Ephraim también tiene otra revelación. Almas de un tipo particular, antediluvianas, previas al surgimiento de la especie humana y que sin embargo encarnan de cuando en cuando en personajes históricamente prominentes, realizan una labor celestial en favor de la humanidad (“V Work”¹⁰⁷) y podrían ser de ayuda para evitar el autoexterminio inminente que representan las armas nucleares. Moctezuma aparece en ese pasaje por primera vez, en la misma categoría que Mallarmé, y como ejemplo de esas “figuras de autoridad”¹⁰⁸:

Powers of lightness, darkness, powers that be
Come, go, in mists, of calculus and rumor
Heavens above us. Does it still appear
We’ll get our senses somehow purified

Back? Will figures of authority
Who lived, like Mallarmé and Montezuma,
So far above their subjects as to fear
Them not at all, still welcome us inside

Their thought? The one we picture garlanded
With afterimages, fire-sheer
Solar plume on plume;

The other, with having said
The world was made to end (“pour aboutir”)
In a slim volume. (57)

En lo sucesivo, Moctezuma aparecerá de nuevo, como ejemplo de estas almas privilegiadas, que recibieron la inmortalidad:

THESE HAVE LIVED CENTURIES & LIVE TODAY HELDOVER LIVES
NOT IN THE SCHEME U KNOW OF THE 9 STAGES. REMAINING
AWARE OF IT ALL, KNOWING THE FRUITLESSNESS OF SPEAKING
OF THEIR KNOWLEDGE, THEY RETURN TO EARTH CHARCHED WITH
ENERGY
BEYOND THE NORM EXAMPLE: HE WHO WAS MONTEZUMA
NOW A GERMAN ASTROPHYSICIST, AT 30 LEADS

¹⁰⁷ Para un panorama, que no una definición, de este concepto nebuloso, véase la entrada “V work”, en el *Reader’s Guide* de Polito, p. 124.

¹⁰⁸ Al comienzo de *Scripts for the Pageant*, en el *dramatis personae* se indica con una llave a los 5 personajes que conforman este círculo particular: Akhnaton, Homero, Moctezuma, Nefertiti y Platón. (281) En lo sucesivo, los otros personajes se referirán a ellos como “the Five”. No obstante, como se explica arriba, estos nombres sólo designan una de las encarnaciones posibles de esas fuerzas que, por lo demás, trascienden el ámbito humano.

Y será mentado de nuevo cuando Mirabell insinúe la función exacta de estas energías trascendentales:

THE UNIVERSE: IT IS OUR NEIGHBOR WE DO NOT CONTROL
OR FULLY KNOW ITS REACHES THERE4 OUR USE OF EXTRA-
LIFE SOULS FOR RESEARCH LIKE MONTEZUMA WHO NOW BELIEVES
WE RACE FOR ORDER UNDER ORDERS TO SAVE THE GREENHOUSE. (132)

La paradoja de estas apariciones es que, si bien se le adjudica al emperador azteca un sitio preeminente entre los seres trascendentales, su identidad es una máscara para nombrar una fuerza cósmica sobrehumana. Asimismo, esta fuerza se presenta como un conejillo de indias para la experimentación científica en los laboratorios del más allá.

En *Mobile*, Butor trata varios aspectos de las comunidades originarias estadounidenses: a) su genealogía histórica, comenzada ocho mil años antes de Cristo¹⁰⁹; b) la violencia de los colonos que las diezmó¹¹⁰; c) su panenteísmo¹¹¹; d) los primeros intentos

¹⁰⁹ El templo del montículo de Ocmulgee, situado en el actual estado de Georgia, revela al menos seis civilizaciones sucesivas. (27) En el suroeste, la civilización sandia data de alrededor de hace veinticinco mil años; la civilización folsom tiene una antigüedad similar (entre veintitrés mil y ocho mil años). El cultivo del maíz surge en una civilización llamada “cochise”, existente entre diez mil y cinco mil años antes de Cristo. (37)

El arco y la flecha surgen durante la llamada Era Temprana de Hacedores de Cestos II (“Early Basketmarker II Era”), en la cultura amerindia de los anasazi, unos cuatrocientos años d. C. (41). La época de esplendor de esta comunidad sucede en torno al año mil cien, y se distingue, de acuerdo con Butor, por “egregios edificios sobre los barrancos, alfarería magnífica, tejidos de algodón, pinturas parietales, joyería de turquesa, irrigaciones”. (41) En 1717 los europeos derrotan a la nación creek y ésta abandona el túmulo de Ocmulgee. (69) En 1888, dos vaqueros estadounidenses descubren las ruinas de Mesa Verde, el Palacio Acantilado de la comunidad anasazi, abandonado siglos antes. (43)

¹¹⁰ *Mobile* consigna los casos de los indios apalache y timucua: « *Les plus puissantes tribus du Nord de la Floride étaient les Apalaches et les Timucuas ; ceux-ci, au nombre de treize mille en 1650, furent anéantis en moins d'un siècle par la guerre et la maladie. Quelques survivants ont peut-être été déportés en Oklahoma, alors appelé territoire indien, avec une partie des Séminoles. D'autres ont émigré vers Cuba en 1763...* » (55)

Los creek y los cherokee en su destierro hacia Oklahoma: « *Les cinq tribus civilisées partirent donc sur la piste des larmes, et des milliers d'entre eux furent massacrés par les soldats européens qui les poussaient, avant d'avoir atteint l'Oklahoma. Seuls quelques-uns réussirent à se cacher dans les montagnes, à l'endroit où se trouve aujourd'hui la réserve des Indiens Cherokees...* » (431)

Los seminolas que habitaban el actual estado de Florida y pudieron, bien que mal, lidiar con españoles e ingleses, pero cuya situación se degradó aún más:

... lorsque la Floride devint américaine en 1821. Ils abritaient des esclaves fugitifs, et les colons volaient leurs terres. En 1835, la guerre éclata. Leurs villages furent brûlés, et leur chef Osceola pris par trahison. La plupart des Séminoles furent déportés dans l'Oklahoma, alors dénommé territoire indien. Seuls demeurèrent quelques centaines dans les réserves de Floride. Les femmes tissent des vêtements à rayures de couleurs vives et confectionnent des souvenirs pour les touristes. (459)

de los colonos por adoctrinarlos;¹¹² e) la historia de Sequoyah, creador de un alfabeto para

En efecto, la presencia y la agresión constante de los colonos europeos causó una disminución radical de la población de estas y todas las otras comunidades nativas en el actual suelo estadounidense. Pero su aniquilación demográfica –absolutamente condenable en sí misma– no afecta, al menos desde cierto punto de vista, su constitución simbólica. Más bien, como expondremos enseguida, las culturas indias dan prueba de una virtud de la que carecen los europeos en *Mobile*: la capacidad de confrontar e integrar la otredad radical.

¹¹¹ Los pasajes de *Mobile* dedicados a las comunidades originarias dan muestra de un estado anterior a la escisión entre hombre y mundo propia de la caracterización de las civilizaciones abiertas, según el Lukács de *Teoría de la novela*. Para los indígenas esa dualidad no existe:

L'Indien Smohalla disait que l'Être suprême était le créateur de la terre, des hommes, des animaux, de toute chose. Les premiers hommes furent les Indiens. [...] La terre appartient donc sans restriction d'aucune sorte à la collectivité des Indiens. « Vous me demandez de labourer la terre ; je devrais donc trancher le sein de ma mère. A ma mort, elle ne m'accueillerait plus. De couper de l'herbe pour faire du foin. Comment oserais-je couper les cheveux de ma mère ? » (83)

Las palabras del jefe indio Seattle reflejan la misma unidad cosmogónica:

Toutes les parcelles de ce sol sont sacrées... Toute colline, vallée, ou plaine, tout bois a été sanctifié par quelque événement glorieux ou horrible autrefois. Même les rocs qui semblent muets et morts quand ils cuisent dans le soleil, tremblent d'événements extraordinaires liés à la vie de mon peuple... Quand les enfants de vos enfants s'imagineront seuls dans les champs, les boutiques, sur les routes, ou dans les forêts en silence, ils ne le seront nullement... La nuit, lorsque tout bruit aura cessé dans les rues de vos villages, et que vous les croirez désertes, elles grouilleront de la foule de ceux qui ont vécu là autrefois, fidèles à ce sublime lieu. Jamais l'homme blanc n'y sera seul. (369)

En *Las poéticas colonizadas de América Latina*, Subirats afirma que, de acuerdo a esta cosmovisión, los indígenas aceptaban de buena gana los símbolos cristianos porque los consideraban tan sagrados como los suyos, en la medida en que incluso las piedras y los árboles son sagrados. De ese modo, la intrusión de estos objetos extraños no puede simplemente desordenar el ámbito divino, sino que se integra a él de manera orgánica. Por otra parte, dentro de la lógica que exponemos, el interés de los indios cherokee por asimilar los “secretos” de los misioneros deja de parecer un acto de sumisión para entenderse como un acto de respeto a las divinidades propias.

¹¹² En una fecha no especificada en el texto “[I]es Indiens Cherokees invitèrent les missionnaires à venir s'installer parmi eux et à ouvrir des écoles pour leur enseigner leurs secrets ; mais ceux-ci, jugeant que la langue des Indiens ne pouvait pas s'écrire, et ne modifiant nullement les méthodes qu'ils avaient apportées d'Angleterre, n'obtenaient que peu de résultats... » (27) Subi Al-Tamimi, que también cita este pasaje en su abordaje de la diversidad cultural en *Mobile*, otorga toda la capacidad de acción a los occidentales: “La decisión de escribir libros en español (sic) para los indios y de utilizarlos para reproducir un modo de enseñanza importado de Europa, no se manifiesta finamente más que como una forma de genocidio cultural – y el preludio de un genocidio a secas”. (218) Nosotros consideramos que hay otros matices a tomar en consideración, como intentaremos mostrar al analizar el proceso de sincretismo.

la lengua cherokee;¹¹³ f) el efecto de esa invención en el proceso de evangelización;¹¹⁴ y g) un turbulento sincretismo en varias de esas comunidades.

Este sincretismo merece el calificativo “turbulento” porque, primero, une elementos que son tajantemente opuestos para el dogma cristiano: las Sagradas Escrituras y la droga alucinógena conocida como peyote.¹¹⁵ Adicionalmente, muestra el proceso en violentos destellos intercalados con otros fenómenos estadounidenses absolutamente modernos, como el enjambre de autos y barcos y aviones; los dimes y diretes de la alta sociedad neoyorkina que desdeña a la alta sociedad de Chicago; la paulatina activación de la potencia social de la comunidad negra y la miríada de otros asuntos que son absorbidos por este poema voraz.

Para exponer más provechosamente la diferencia entre la función que cumplen las representaciones de Moctezuma en *Sandover* y de John Rave (winnebago); Albert Hensley (winnebago); John Wilson (mitad delaware, mitad caddo); Hansome Lake (seneca); una

¹¹³ A modo de Prometeo, el indio cherokee Sequoyah intenta agenciarse el conocimiento europeo mediante sus propios métodos: “[...] *Sequoyah, se méfiant de l’enseignement des missionnaires, s’abstint d’aller à leurs écoles, mais étudia leurs livres avec grand soin et décida d’inventer un système d’écriture. Grande méfiance dans les missions et chez les autres Cherokees. Nouvelle sorcellerie puissante qu’il vaut mieux étouffer dans l’œuf...* » (31) El hecho de que la palabra brujería surja en este contexto es revelador. La superstición, que el joven profesor francés en “Égypte” caracteriza como un “tejido de creencias y de prácticas” (149) cuya presencia impide el pensamiento racional necesario para modernización egipcia, aquí es esgrimida por los misioneros en contra del individuo que, de manera autónoma, desea apropiarse del conocimiento: “*Les Indiens Cherokees encouragés par les missionnaires brûlèrent la maison de Sequoyah et les papiers qui s’y trouvaient...*” (31) En efecto, esa “brujería” que Sequoyah desea realizar al apropiarse de los “secretos” de los misioneros no puede efectuarse en las intermediaciones de la “civilización” ni tampoco de su propia comunidad: “[...] *Sequoyah partit avec un certain nombre d’amis à la recherche d’un endroit où les Blancs le laisseraient tranquille. Il traversa le père des fleuves et s’établit en Arkansas... [...] En 1821, [il] revint vers sa tribu, porteur d’un message écrit de la part d’Indiens de l’Arkansas. Il avait inventé un alphabet pour sa langue...*” (63-65)

¹¹⁴ “*Les Indiens Creeks adoptèrent l’alphabet du Cherokee Sequoyah. Les missionnaires décidèrent qu’il était grand temps d’imprimer la Bible en langues creek et cherokee*”. (427) La traducción de la Biblia al creek y al cherokee sienta el precedente, dentro de la lógica de *Mobile*, de una imposición masiva de la fe occidental. Consideramos que el “genocidio cultural” mentado por Subi Al-Tamimi debe ser reconocido pero que una descripción (o al menos un esbozo) de sus mecanismos concretos ayuda a comprender mejor los recursos de los que se van a servir varios líderes espirituales indios para obtener una autonomía epistemológica. Que la naturaleza de esta autonomía sea paradójica es un hecho que también reconocemos, pero que no basta para descartar el proceso sincrético a exponer.

¹¹⁵ Butor revela en la página 169 que una de sus fuentes respecto a las drogas rituales es el libro del antropólogo e historiador de las religiones Vittorio Lanternari, *Movimenti religiosi di libertà e di salvezza dei popoli oppressi*, cuyo nombre Butor escamotea: *Movimenti Religiosi dei Popoli Oppressi*. Aunque podríamos justificar esta deformación del título en términos de la eficiencia literaria requerida por *Mobile*, en una primera lectura, el hecho de que los sintagmas “libertad” y “salvación” estén ausentes cambia totalmente el espectro de recepción de la citación de Lanternari.

Para un lector que no hubiera leído el libro del antropólogo italiano, podría parecer que el vínculo causal principal existe principalmente entre “opresión” y “religión”. Esta intuición parecería favorecer la visión más bien pesimista de Bloch y Subi Al-Tamimi de la evangelización de los pueblos nativos estadounidenses como simple sumisión. Por otra parte, la constelación formada por las categorías “opresión”, “religión”, “liberación” y “salvación” enmarcan mejor el contenido del presente estudio.

mujer kiowa de nombre no especificado y otros indígenas¹¹⁶ en *Mobile*, será útil volver al soneto donde aparece el emperador azteca por primera vez:

[...] Will figures of authority
Who lived, like Mallarmé and Montezuma,
So far above their subjects as to fear
Them not at all, still welcome us inside

Their thought? The one we picture garlanded
With afterimages, fire-sheer
Solar plume on plume;

The other, with having said
The world was made to end (“pour aboutir”)
In a slim volume. (57)

James Merrill personaje desea ser admitido dentro del pensamiento de un miembro de la realeza azteca del siglo XIV y de un hermético poeta francés del XIX. Dentro del soneto cada uno ocupa un terceto, lo cual da la impresión de balance, de igualdad de importancia. Moctezuma aparece enguirnaldado con *afterimages*, que pueden traducirse como fosfenos (“sensación visual producida por la excitación mecánica de la retina o por una presión sobre el globo ocular”, según el DRAE), o, más perifrásticamente, como una “imagen de persistencia retiniana”. Hasta aquí, la visión que se construye es la de un busto o un retrato del hijo de Axayácatl e Izelcoatzin, que en vez de llevar el penacho de plumas con el que se le representa usualmente, está coronado por una diadema de destellos luminosos, coloridos.

La aposición que sigue, “[...] fire-sheer / Solar plume on plume”, podría ser una extensión de la descripción del penacho fluorescente, pero, como veremos, un análisis más detallado revela la potencial inadecuación de esa afirmación. Es necesario primero desatar algunos significados relevantes de la palabra *plume*: a) una pluma, en el sentido de *feather*, sobre todo si es larga y voluminosa (como la de un pavorreal); b) una pluma, o haz de plumas, usada como ornamento, ya sea en un casco o sombrero o a manera de penacho; c)

¹¹⁶ Historias semejantes siguen aflorando a lo largo del texto. El indio oto Jonathan Koshiway funda una versión cristianizada de la religión del peyote, que deviene la Iglesia Indígena de América. (353) Jesse Clay, otro indio winnebago, consolidará el carácter autoafirmativo de la Iglesia, al centrar su labor en las “costumbres tradicionales de las tribus indias”. El indio delaware Melena de Ímpetu (“Crinière-d’Élan”) reafirma la pertenencia exclusiva de la religión del peyote a los indios de Estados Unidos. (355) El indio delaware James Webber relata otra historia de una mujer que, abandonada a su suerte en el desierto durante la guerra, se desmaya y, en sueños, el Gran Espíritu le encomienda comer peyote, durante cuyas alucinaciones recibe el rito de un nuevo culto. (365) Una situación muy similar le sucede al indio squaxin John Slocum en 1881. (369)

un cuerpo fluido en movimiento ascendente, vertical o longitudinal o expansivo, como de humo o agua.

Si asumimos que es la “guirnalda de fosfenos” lo que se califica como “plume on plume”, el conjunto de fosfenos o destellos pierde su alineación en forma de diadema, para volverse un apilamiento, quizá apelmazado, a juzgar por la preposición *on*. Ahora bien, *fire-sheer* es una de tantas palabras compuestas por Merrill para designar realidades agresivamente específicas. *Sheer* puede traducirse como “transparentemente delgado”, “translúcido” (como una tela); “no mezclado”; “total”, “completo” (en el sentido de *utter*); o “brillante”, “brillante”. Dado que después de *fire-sheer* viene el adjetivo *solar* (“relativo o proveniente del sol”), tomar *sheer* por “brillante” sería redundante. Reconocer la destreza formal de Merrill –la cual fue enfatizada en los capítulos anteriores– implicaría descartar esa posibilidad y considerar alguna otra acepción, de entre las cuales quizá “transparentemente delgado” podría avenirse a “fuego” de una manera a la vez simbólicamente plausible y literariamente efectiva.

Ahora bien, eso que se predica como “solar” y “de una delgadez transparente como de fuego” (traducción posible de *fire-sheer*, según la interpretación anterior) es bastante vago: “plume on plume”. Como ya se expuso, este sustantivo es difuso al menos en tres sentidos: 1) por su polisemia (pluma vistosa; ornamento de plumas; y formación oblonga --líquida o gaseosa-- en movimiento); 2) por que las tres realidades principales que designa tienen bordes borrosos o nebulosos; 3) por que el *on* aquí parece implicar amontonamiento o agolpamiento.

Tratemos, sin embargo, de llevar esta lectura hasta sus últimas consecuencias, para desentrañar el efecto estético creado por Merrill y leer sus repercusiones conceptuales. Si, en la cuestión de la polisemia de *plume*, la imagen arquetípica de Moctezuma podría decidirnos por la interpretación de “penacho”, el *on* y la repetición volverían la imagen irrisoria: “penacho sobre penacho”, “penacho encima de otro penacho”. La guirnalda de fosfenos, por otra parte, parece más cercana a la imagen de un apilamiento de cuerpos vaporosos o líquidos, brillantes y “delgados como el fuego”. Asumiendo lo anterior como cierto, el terceto podría parafrasearse de la siguiente manera: “Imaginamos a uno

[Moctezuma] coronado por fosfenos, o coronado por un agolpamiento de cuerpos oblongos vaporosos, brillantes y de una delgadez transparente como de fuego”. El retrato es altamente indefinido: una especie de halo de destellos, en torno a una efigie inmóvil. Si, por otra parte, asumiéramos que la aposición predicara a Moctezuma mismo, la imagen sería aún más inasible: “un agolpamiento de cuerpos oblongos vaporosos, brillantes y de una delgadez transparente como de fuego, coronado por una diadema de fosfenos”.

La insistencia en la dificultad para representar el referente del terceto tiene como objetivo poner de relieve la cualidad estática e inactiva de Moctezuma, sepulta bajo un caos de luces y sombras. De atender al comienzo del primer cuarteto (“Powers of lightness, darkness, powers that be / Come, go, in mists, of calculus and rumor / Heavens above us [...]”), podría parecer natural la descripción tan fantasmagórica del emperador azteca. Pero hay otros reparos necesarios.

En primer lugar, la caracterización de Mallarmé es muy distinta. En el verso “The other, with having said [...]”, la elipsis parece estar indicando que, así como Moctezuma está enguirlaldado de fosfenos, el poeta francés está “coronado” por el hecho de haber dicho, de haber afirmado de manera innovadora, que el mundo está destinado a terminar (si atendemos al inglés: “to end”) o a concluir, desembocar (si atendemos al francés “pour aboutir”). Merrill hace referencia a la frase “le monde est fait pour aboutir à un beau livre”, tomada de la respuesta que Mallarmé da a Jules Huret en *Enquête sur l'évolution littéraire*. “Libro” parece hacer referencia a la “Gran Obra” que el poeta ya anhelaba en su ensayo “Quant au Livre”. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* podría considerarse el incipit de esa obra total, interrumpida por la muerte del autor.

Nacido en París en 1842, Mallarmé es uno de los precursores de la poesía francesa moderna. Ya en 1888, Paul Verlaine lo antologó en *Les poètes maudits* (editado por Léon Vanier), junto a Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam y a su propio seudónimo, Pauvre Lelian. Por una reflexión consignada en su “slim volume”, que podría ser una referencia al *Coup de dés*, aunque, como ya se vio, no procede de la obra propiamente poética, Mallarmé es también considerado como una encarnación de esos espíritus sobrehumanos que colaboran en el plan divino. En *Scripts for*

the Pageant, Gabriel nombra a Mallarmé como una de las dos fuerzas que constituye la sustancia (metafísicamente hablando) y que permite a la sustancia resistir a la nada:

[...] OUR 'CREATION' WHICH (EXAMPLE) BRINGS
WM CARLOS WM'S THOUGHTFUL THINGS
& THE COLD VIRGIN VERB OF MALLARME
TOGETHER, & RELIABLY ENOUGH
HOLDS BACK THE NOTHING WE HAVE FOUND TO SAY
ONLY IN OUR WORST MOMENTS. [...] (461)

La cuestión aquí vuelve a ser que el personaje representante de una cultura no europea aparece como una imagen sin profundidad, objeto de la agencia de otros personajes (los espíritus que experimentan con su fuerza cósmica; los espíritus occidentales que ultimadamente dirigen la búsqueda de salvación para la especie humana). Mientras Mallarmé contribuye a la construcción del saber universal a través de su literatura, Moctezuma figura como detrás de una vitrina, como una pieza misteriosa de museo.

En *Mobile*, uno de los hilos temáticos más hipnóticos es el que constituyen las historias de John Rave, Albert Hensley y los otros iluminados. La primera mención del peyote¹¹⁷ aparece en la p. 85:

John Rave, Indien Winnebago du Wisconsin, prêcha le culte du peyotl en son État, et dans le Nebraska, Dakota du Nord et Minnesota. Enfant, il avait participé aux rites des Danses médicales, essayant, à sa puberté, d'atteindre à la vision révélatrice qui aurait dû lui découvrir les secrets de la religion de ses ancêtres, mais en vain... (85)

En las siguientes páginas, la historia de Rave se desarrollará en viñetas. Una noche, el atribulado hombre medita esperando la manifestación de la gracia, pero se acobarda ante las tinieblas y busca la compañía de sus amigos para consolarse (este pasaje no lo indica explícitamente, pero se infiere que tomó peyote) (87). En otro pasaje, Rave vagabundea de tribu en tribu, y se hace contratar en un circo para viajar a ultramar; regresa y se vuelve alcohólico, pero reconoce que el peyote mejoró su condición moral (89). En 1893 o 1894,

¹¹⁷ Butor cita un pasaje de Lanternari donde se describen los efectos de la planta ceremonial:

Le peyotl est un cactus ("lophophora williamsii"), de petites dimensions, glabre, en forme de carotte, qui pousse aux confins du Mexique et des États-Unis, dans la vallée du Rio Grande. On peut en consommer le bouton frais ou séché au soleil... Ses effets psycho-physiologiques les plus remarquables sont un extraordinaire affinement des sens, surtout en ce qui concerne la perception des couleurs, des formes et des sons ; des hallucinations visuelles et auditives, avec quelques désordres de la sphère cénesthésique... Ces propriétés exceptionnelles sont dues à sa haute teneur en alcaloïdes comme l'anhaline, la mescaline, la lophophorine, etc. Son ingestion n'a point de conséquences nocives, mais elle est accompagnée de nausées ; elle ne provoque pas d'accoutumance. » (169)

en Oklahoma, toma peyote y sufre un ataque de pánico (91). Después de haber sido un leitmotiv de ese segmento, la historia del indio winnebago desaparece sin que él haya logrado ni la paz interior ni la revelación de la gracia.

Casi sesenta páginas después, Rave surge de nuevo. Este hiato parece más bien debido a efectos dramáticos, pues su historia es retomada a la noche siguiente del ataque de pánico mencionado:

...La nuit suivante, nous devons de nouveau manger du peyotl. Je pensais : « La nuit dernière, cela m'a presque fait du mal. » Mais les autres m'encourageaient, et il a bien fallu céder. J'ai dit : « Bien, je vais manger. » Et nous avons consommé chacun sept boutons. De même la troisième nuit... [...] « La vision de la première nuit fut terrifiante : un grand serpent qui s'approchait, menaçant. La vision de la seconde nuit fut encore terrifiante : une figure demi-humaine avec cornes et griffes, qui m'attaquait de sa lance. La vision de la troisième nuit fut consolante : Dieu m'apparut en esprit, et je le priai de tout mon cœur, lui demandant miséricorde, lumière, secours. O fils de Dieu, aide-moi. Fais-moi connaître cette religion ! Aide-moi, ô médecine ! Père, secours-moi, fais-moi connaître cette religion !... » [...] (149)

En la siguiente página este hilo narrativo da dos pasos más. John Rave declara que el peyote lo cura de una enfermedad destructiva que lo había aquejado por años y que esta misma planta alucinógena ha sanado a tuberculosos. Aparece también otro indio winnebago:

Vers 1910, un autre Indien Winnebago, Albert Hensley, introduisit dans la religion du peyotl de nouveaux éléments d'origine chrétienne, en particulier la lecture de la Bible, qu'il traduisit en sa langue... [...] L'Indien Winnebago Albert Hensley : « ...Vous Indiens, jusqu'à présent vous vous combattiez les uns les autres. Le but de cette nouvelle religion est de mettre fin à cela ; vous vous serrerez les mains et partagerez vos repas. C'est à cela que vous portera le peyotl. A partir d'aujourd'hui, vous vous aimerez. Allez parmi les nations, et enseignez-leur ce que je vous dis. Allez chez ceux du Nord et les enseignez... » (151)

Hensley realiza dos cambios fundamentales en la concepción de la religión del peyote, tal y como parece que Rave la comprende. La traducción de un texto de tan gran peso histórico como la Biblia, a pesar de ser mencionado de manera breve, tiene hondas implicaciones. Este no es el espacio para abordar la historia¹¹⁸ ni la problemática¹¹⁹ de la traducción. No

¹¹⁸ Para una historia de la traducción en Occidente, véase Henri Van Hoof, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, les Pays Bas*, París/Louvain-la-Neuve, Éditions Duclot, 1991. El texto de Van Hoof es abarcador y claro. Para una visión de la evolución de los paradigmas de traducción en Francia desde la Edad Media, véase Justin Bellanger, *Histoire de la traduction en France (auteurs grecs et latins)*, París, Alphonse Lemerre, éditeur, 1903. Otro libro conveniente, aunque quizá menos historiográficamente útil es Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Nueva York, Routledge, 1995.

¹¹⁹ Para un panorama de las teorías de la traducción véase Georges Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, NRF/Gallimard, 1963; Antoine Berman, *La traducción como experiencia de lo/del extranjero*, traducción de

obstante, siguiendo la caracterización de Ivanov *et al.* en *Theses on the Semiotic Study of Cultures*, la cultura es una esfera organizada y cerrada, en relación dinámica con un exterior caótico (33 y ss.). Por consiguiente, el traductor es un actor fundamental en los procesos de cambio cultural e ideológico.¹²⁰

No obstante, hay mucho en el sincretismo de Hensley que se manifiesta como contrario a los designios de la religión cristiana. En el plano político, el mensaje de paz que emite Hensley es también una conminación a las distintas tribus indias a unirse, primero, es verdad, en aras de la armonía intertribal. Después, se verá cómo ese gesto se vuelve una autoafirmación ante los europeos. En el plano doctrinal, un mitologema fundamental del Nuevo Testamento es totalmente reformulado:

“... *Nous lisons dans la Bible que le Christ a annoncé la venue d'un consolateur (Jean, XIV, 16-26). Il y a longtemps qu'est venu un consolateur pour les Blancs, mais il n'était jamais venu pour les Indiens jusqu'au jour où Dieu nous l'a envoyé sous les espèces de cette sainte nourriture, donnée exclusivement aux Indiens, Dieu n'ayant jamais permis aux Blancs d'y comprendre quoi que ce soit...* » (155)

De ese momento en adelante, sin que el texto proponga un modelo de causalidad entre los distintos eventos, se disparan varias historias similares, en que indios de distintas comunidades descubren el peyote en un momento de extrema indefensión y reciben

Claudia Ángel y Martha Pulido, Medellín, Universidad de Antioquía/Reimpresos, 2005; William Gass, *Reading Rikle: Reflections on the Problems of Translation*, Nueva York, Basic Books, 1999; Henri Meschonnic, *La poética como crítica del sentido*, traducción de Hugo Savino, Madrid/Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores, 2007; E. Nida y Ch. Taber, *La traducción. Teoría y práctica*, versión española y adaptación de A. de la Fuente Adánez, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1986; Paul Ricoeur, *Sur la traduction*, París, Éditions Bayard, 2004. Para un análisis detenido de la relación entre significado, presencia, intraducibilidad y poesía, véase Yves Bonnefoy, “La traduction de la poésie”, *Rivista di poesia comparata*, XXX-XXXI, 2005.

¹²⁰ Mediante ese gesto transcultural, Hensley se inserta en un linaje que va de los setenta y dos sabios que tradujeron la *Septuaginta* al griego por encargo de Ptolomeo II Filadelfio (285-246 a. C.); del exégeta y teólogo Orígenes (184-254 d.C.) que configuró las seis versiones del Antiguo Testamento disponibles en su época en la obra conocida como la *Hexapla*; a San Jerónimo, quien tradujo la Biblia al latín por encargo del Papa Dámaso I; de Martín Lutero, quien vertió el texto sagrado al alemán y de esa manera contribuyó no sólo a un cisma en el seno de la Iglesia Católica Romana, sino también a la estabilización del alemán moderno. La traducción siempre es un gesto ambiguo. En el caso de la *Septuaginta*, por ejemplo, Van Hoof indica la división de opiniones. En la época de Ptolomeo II Filadelfio:

[I]a mayoría de los judíos instalados [...] no solamente en Alejandría sino también sobre las riberas del Nilo y en el delta no hablaban más que griego. Habiéndoseles vuelto imposible la lectura en la sinagoga, era necesario traducir al griego los textos del Antiguo Testamento escritos en hebreo. La iniciativa fue recibida diversamente por los judíos de Alejandría y de Palestina; los primeros agradecían a Dios por el regalo de los textos sagrados que se habían vuelto una necesidad para el culto en las sinagogas egipcias; los segundos consideraban la obra de los traductores como una falta grave comparable a la construcción del becerro de oro. (12-3)

La finalidad de estos ejemplos es poner de relieve cómo la traducción de Albert Hensley reconfigura no sólo el panorama interno de la cultura winnebago, sino también modifica el campo de acción del cristianismo.

mensajes de la divinidad. Esto, como ya se dijo antes, sucede en destellos intercalados con todas las otras temáticas de *Mobile*:

a) El mestizo John Wilson, mitad delaware, mitad caddo:

[...] *Plus tard, comme John Wilson assistait à une danse cérémonielle des Indiens Comanches, l'un d'eux lui offrit des boutons de peyotl, en l'invitant à l'essayer. [...] Il fut mené au royaume des cieux et y eut la vision des signes et figures célestes, esprits de la lune, du soleil et du feu, traditionnellement considérés par les Delaware comme leurs ancêtres et frères aînés. Il eut aussi la vision de la tombe vide de Jésus-Christ monté au ciel et du chemin menant de cette tombe à la lune. Il lui fut dit que, s'il suivait ce chemin, à la fin de sa vie il aurait sa place en présence du Christ et du peyotl. En outre, lui furent révélées diverses instructions pour l'aménagement de l'espace sacré dans la tente du peyotl, les chants et les plus minimes détails de la cérémonie...* (171)

b) Handsome Lake, de la comunidad seneca

vivait depuis quelque temps, malade, dans la maison de son beau-frère Corn Planter (le Planteur de Maïs). Il avait abandonné toute espérance de survivre, lorsque, le 15 juin 1799, il tomba en transe et entendit une voix qui l'appelait. Sorti, il découvrit trois hommes, ou plutôt trois esprits en forme d'hommes, qui lui présentèrent quelques rameaux chargés de fruits et l'invitèrent à les cueillir, lui déclarant qu'il serait miraculeusement guéri. Ils l'avertirent que le Grand Esprit déplorait profondément l'intempérance des hommes, en particulier l'abus de l'alcool, et l'instituèrent prophète de la nouvelle doctrine de salut. Ils lui montrèrent le paradis destiné aux bienheureux, fidèles de cette religion véritable, et l'enfer où régnait le malin, chargeant sur un fleuve de canots avec des barils de whisky. (291)

c) Un relato de los indios kiowas, sobre una joven que sale a los campos a buscar a sus hermanos que habían ido a la guerra en el sur:

En songe lui vint une vision, ou plutôt elle entendit une voix qui lui disait : « Les frères dont tu pleures la mort, en réalité sont vivants. A ton réveil, tu trouveras près de toi ce qui saura te faire retourner auprès d'eux. » A son réveil, elle creusa le sol et trouva un plant de peyotl. Elle convoqua les prêtres et institua le premier rite du peyotl. Les assistants en mangèrent solennellement, et eurent des songes qui leur montrèrent les deux frères errant affamés dans les monts de la Sierra Madre au Mexique. [...] (351)

El relato de Rave se diferencia de los últimos tres en algunos aspectos, pero, por otra parte, la semejanza del proceso de la revelación en todos los casos es tal, que cumple una función reiterativa dentro de la estructura de *Mobile*. El énfasis de Butor deja claro que la iluminación a la que llegan estos subalternos oprimidos por la colonización no es un evento aislado ni fortuito.

Por una parte, todos los personajes demuestran una situación existencial limítrofe antes de descubrir los misterios del peyote: Rave anhela desesperadamente desde su pubertad “descubrir los secretos de la religión de sus ancestros” (85); John Wilson ya había caído en trance durante la celebración de la danza de los Espíritus y sentido que penetraba en el corazón de dios (171); Handsome Lake está desahuciado cuando cae en trance (291); la

mujer del relato de los kiowa está desesperada por la desaparición y posible muerte de sus hermanos (351); la mujer del relato de James Webber se hallaba abandonada a su suerte en el desierto (365).

Hay, sin embargo, dos modelos de revelación. En el primero, el personaje arrostra la divinidad tras ingerir el peyote. Rave debe soportar dos noches de visiones espantosas (una serpiente monstruosa, la primera; una figura semihumana con cuernos y garras, en la segunda), pero la tercera noche Dios se le aparece en espíritu (149). Según el testimonio de su sobrino, en el momento en que el peyote se apodera de Wilson, “fue conducido al reino de los cielos y tuvo la visión de los signos y figuras celestes” (171), descubre los secretos de la cosmovisión de sus ancestros, cifrada en los astros, y contempla la tumba vacía de Jesús.

El segundo modelo es aún más desafiante para la lógica: el personaje pierde el conocimiento y es durante las alucinaciones que recibe la indicación de usar el peyote y, en ciertos casos, la doctrina de un nuevo culto. Inmediatamente después de caer en su trance de agonía, Handsome Lake recibe la visita de los tres espíritus (291). La mujer del relato kiowa es vencida por el sueño en el desierto, y en su reposo una voz le revela que sus hermanos siguen vivos y le da instrucciones para encontrar el peyote. Luego, tras compartir el hallazgo con los ancianos de su comunidad y comer conjuntamente de la planta, otra serie de sueños les indica a varios miembros de la tribu el paradero de los hermanos anhelados (351). La mujer de la anécdota de Webber sigue esta estructura también (365).

En todos los casos, las apariciones divinas tienen repercusiones que trascienden el plano individual. Los personajes traducen su vivencia extrasensorial en institución comunitaria y, en último término, en resistencia contra la opresión europea. Para Hensley, el culto del peyote se vuelve un ámbito exclusivo de las tribus americanas: “Dios no ha permitido que los hombres blancos entiendan un ápice de esto” (155). El indio oto Jonathan Koshiway funda una versión cristianizada de la religión del peyote, que deviene la Iglesia Indígena de América. (353) Jesse Clay, otro indio winnebago, consolidará el carácter autoafirmativo de la Iglesia, al centrar su labor en las “costumbres tradicionales de las

tribus indias”. El indio delaware Melena de Ímpetu (“Crinière-d’Élan”) reafirma la pertenencia exclusiva de la religión del peyote a los indios de Estados Unidos. (355)

En su abordaje de estas problemáticas, Subi Al-Tamimi afirma que “[a] pesar de las atrocidades cometidas para aniquilarlos, los rastros de las culturas indias originarias recuerdan su capacidad de generar ceremonias y ritos de una amplitud bien superior a la de los europeos, condenados, como ya se vio, al desmigajamiento [...]” (219). En efecto, esta constelación de comunidades vive bajo la agresión incesante de las armas y de los discursos occidentales desde la llegada de Cristóbal Colón, pero, al menos según la representación que hace Michel Butor, la visión religiosa se demuestra fértil y flexible.

Charles Nuckolls se sirve del concepto kantiano de lo sublime para describir la naturaleza paradójica de la cultura, en términos muy afines a nuestra caracterización del sincretismo indígena:

La dialéctica se desarrolla al crear momentos temporales de integración o síntesis, que de hecho reconfiguran la oposición constitutiva en una forma nueva. Lo sublime es ese momento en forma de un concepto estético. Reúne temporalmente la reflexión cognitiva y la respuesta emocional en la experiencia de un conflicto intenso y no reprimido. No es tanto que los resuelva, como que permite una expresión más plena de su oposición en una forma que puede ser nombrada y degustada. (xxi)

Lo que se pierde al reconocer que en realidad no tocamos la mente de estos iluminados panteístas, sino sólo un relato textual, es quizá equivalente a lo que se gana: entender lo que estas visiones tienen que decirnos sobre nosotros mismos. Y quizá su respuesta no difiera tanto de la que ofrece Roger Bartra al final de su *Salvaje en el espejo*:

El *logos* del etnólogo ha intentado explicar el *mythos* del salvaje, pero ha encontrado innumerables dificultades. Me parece que, ante los obstáculos de un *logos* que no logra explicar cabalmente al *mythos*, es necesario realizar un viraje drástico, que puede parecer –aunque no lo es—un retorno: intentar explicar el *logos* por el *mythos*. (305)

Como se dijo arriba, los personajes de *Sandover* también conjugan constantemente *logos* y *mythos*, jerga científica con pensamiento mágico. Pero esto no quiere decir que todas las modalidades de conocimiento y todos los modelos de realidad sean igualmente deseables para las potestades celestiales. El gozne que articula la dupla Moctezuma/Mallarmé, en el soneto arriba analizado, es *subjectcs*, otra palabra polisémica: “[...] Mallarmé and Montezuma, / So far above their subjects as to fear / Them not at all [...]”.

En el caso del emperador azteca, *subjects* hace referencia a “súbditos”. Así interpretada, la gran distancia vertical entre él y ellos alude a la estructura política tiránica que en Europa durante siglos ha sido achacada a los pueblos orientales. Ya se había expuesto que la aparición de Moctezuma en esta dupla, en representación de los otros cinco espíritus sobrehumanos, no es justificada por ninguna cualidad o aportación histórica peculiar (como sí sucede en el caso de Akhnaton, Mallarmé y Mozart, entre otros) y su imagen tampoco es construida de manera clara. Adicionalmente, entonces, no sólo no es una figura neutral y gratuita, sino más bien un símbolo de las pulsiones retrógradas contra las que deben luchar Merrill, Jackson y sus acompañantes de ultratumba. El poeta francés, por otra parte, está “so far above” sus imponentes temas literarios: el azar, la muerte, el mal sino (*le guignon*). Su distancia por encima de ellos lo convierte en un héroe en la tradición de Orfeo, tradición que Merrill se propone seguir.

En *Mobile*, los personajes indígenas descienden a las profundidades de su propia cosmovisión y regresan iluminados. La totalidad armonizadora de las revelaciones psicodélicas, en medio del asedio militar y económico sufrido, puede interpretarse como una indicación de resistencia,¹²¹ un “esfuerzo por encontrar una salida a los laberintos de los poderes globales y sus razones deconstructivistas” (2009, 29) como lo explica Eduardo Subirats. Para el colono blanco, la situación espiritual es deplorable, incluso si se tiene la hegemonía en el plano político: “El cisma entre naturaleza y cultura se completa, y Estados Unidos huye a toda marcha de su culpa, de estado en estado, de costa a costa, en autos zumbantes, dejando atrás reservas indias y señalamientos de ‘for whites only’” (Bloch, 64).

¹²¹ En “Autopoiesis, Handlung und kommunikative Verständigung” [“Autopoiesis, acción y comprensión comunicativa”, 1982] Luhmann plantea esta resistencia desde el punto de vista de una teoría de los sistemas:

Los sistemas, que en este sentido están constituidos por unidades básicas condicionadas temporalmente, tienen problemas específicos de autorreproducción. En cualquier momento pueden sencillamente terminar, cuando la última acción llega a su final, sin encontrar conexión (con una acción que la suceda [Anschluss]). Varios sistemas de acciones simplemente se detienen, otros deben ser llevados a su conexión mediante un ritual, para marcar el detenerse como deseado, provisional o incluso como definitivo. La acción debe ser terminada mediante una acción, si es que se quiere sacar conclusiones de eso en otro contexto. Los humanos civilizados, por lo demás, tienen asegurado, mediante la religión o de otra manera, que este continuo terminar no afecte a la sociedad o a la vida. Para ellos, la *creatio continua* está garantizada. (369)

Si bien la reflexión de Luhmann parecen valer para toda religión y toda civilización, la problemática de la mentalidad occidental expuesta hasta ahora parecería no garantizar tal pervivencia del sistema propio, sobre todo a partir del sentimiento de decadencia en Europa tras la Primera Guerra Mundial. La cosmovisión de las comunidades originarias estadounidenses, por otra parte, al menos según ha sido expuesta en este apartado, parecería más capaz de esta *creatio continua*.

En “Against Apocalypse: Politics and James Merrill’s *The Changing Light at Sandover*”, Lee Zimmerman argumenta que la topografía espiritual de este poema desafía la concentración de la autoridad en unas pocas manos en la realidad histórica. Se refiere, entre otras cosas, a la hegemonía nuclear armamentista de Estados Unidos y a las corporaciones que condensan poder económico:

La trilogía, entonces, plantea la ficción contrahegemónica de la red cósmica [...] *Sandover* localiza la autoridad en todos lados. Si la estructura del otro mundo parece jerárquica, a momentos casi militar, la separación de los rangos (como de los dos mundos en sí) siempre está calificada – y el habla del lugar es diálogo, no la impartición de órdenes [...] (187)

Terminada la serie de revelaciones en el salón de *Sandover*, los espíritus de Auden, María Mitsotáki y George Kotzias se reintegran a la naturaleza, en el mundo mineral, el reino vegetal y el plano atómico, respectivamente. Madre N se enternece ante la manifestación del Kotzias como una nube de haces de luz sobre Rusia, y describe a Merrill y Jackson la función privilegiada del poeta inglés, la dama de sociedad griega y el científico:

THUS DEAR ONES OUR OLD HEAVEN HANGING ON MANY BALANCES HAS
THREE NEW PEGS FOR GOD’S INTELLIGENCE
WORKING TOWARD THAT PARADISE YOU THREE HUMANS CANNOT
DREAM ON. (512)

Los actos de cada espíritu apuntalan o encarnan el plan divino, tendiendo hacia la creación de un paraíso más allá del tiempo histórico. La peculiar compenetración de *logos* y *mythos* que representan los personajes de *Sandover* (“WE MADE PARABLE & MYTH IN HARD / BIOLOGICAL TERMS” dice Mirabell en un momento [115]) sin duda converge con la propuesta de Bartra de desnaturalizar el racionalismo para entender genuinamente la otredad. Y la otredad extrema que significa el *más allá* es resuelta en una relación de interdependencia: inspirados por Dios, los hombres tienen la responsabilidad de contribuir a la edificación de la utopía.

Como una pregustación de esa totalidad armónica, el baile final en el salón de la antigua casa de Merrill convoca a todas las almas distinguidas que canalizaron la labor celestial durante su estancia en la tierra. El poeta leerá ahí su poema de ciencia largamente

esperado. Antes de ese evento se expone una lista de invitados en la que, como lo reconoce Alfred Corn respecto al libro en general, hay un *cierto* “sesgo racial”. Todas las culturas ajenas al Occidente, al menos como Hawthorn entiende esa categoría, brillan por su ausencia, lo mismo que sus líderes espirituales:

The Guest List

MISS AUSTEN, MB, CONGREVE & COLETTE
(THE FORMER AT YOUR PEACOCK’S SHY BEHEST)
MD, THE FLORENTINE Dante? Oh I say!
ELIOT, FROST, GOETHE It’s an alphabet?
CLEVER JM 26 CHAIRS IN ALL.
SOME DOUBLINGS MAKE FOR GAPS: HUGO BACKS OUT
AS ISSA DOES, IN FAVOR OF HL
& LOWELL BOTH, MARVELL & MALLARME
Nabokov ... THEN YR PATRON’S PASSION Pope!
& THEN YR OWN You don’t mean Proust? WHY NOT
Oh my. AND THEN O U R Q U E E N *Oh my!* ‘YES GREEK,
SAVE ME A PLACE TO ONE SIDE, WHERE MY MEEK
ATTENTION CANNOT FLUSTER THESE OUR BETTERS
(IF ONLY IN THE MINIREALM OF LETTERS)’

Who else? WELL, RILKE, STEVENS & MS STEIN
Alice as well? IN CHARGE OF THE HIGH TEA
TO CLIMAX EACH INSTALLMENT. VALERY
& YEATS [...] (547)

Dos de los tres asientos restantes son concedidos a Ephraim y a Mimí (una amiga griega, recién fallecida, de Merrill personaje). Vasíli, el viudo de Mimí que irrumpe en casa de Merrill y Jackson cuando se disponían a comenzar la sesión espiritista, ocupa el último asiento. Moisés, Jesús, Buda y Mahoma no participan en este “petit noyau” para literatos. Los cinco (*the Five*) tampoco participan: Akhnaton, Homero, Moctezuma, Nefertiti, Platón. Atrincherada tras estos límites, la epopeya estadounidense de Merrill culmina en una ceremonia para blancos. Los héroes de *Sandover* se codean con las entidades abstractas de

la biología, la psique, la naturaleza, sin mediación de credos antiguos ni contextos históricos ajenos, y el diálogo argumentado por Zimmerman termina donde termina el Occidente.

Consciente de la capacidad regenerativa y sincrética de la cosmovisión indígena, y de la clausura eurocéntrica del pensamiento estadounidense occidental (el racismo de Jefferson, la fantasmagoría de los parques de diversiones, el consumismo como imperativo existencial), una de entre todas las voces de *Mobile* aúlla: “*Comme nous t’attendons, Amérique ! [...] Comme nous attendons ton retournement !*” (533) Con este reproche, Butor increpa a los grupos hegemónicos de los Estados Unidos por sus contradicciones y los vicios civilizatorios.

*

A la luz de todo lo expuesto en este capítulo, podemos afirmar que el proyecto de salvación para la especie humana indicado en *Sandover* adolece de una visión marcadamente eurocéntrica, que no sólo presenta a la cultura occidental como la entelequia –en el sentido aristotélico– del resto de las culturas, sino que descalifica abiertamente los saberes que son ajenos a Occidente. En su *Étude pour la représentations des États-Unis*, Butor reconoce la superioridad industrial, tecnológica y militar de ese país, pero reconoce el uso genocida y racista de ese poder contra una otredad fácticamente frágil, aunque capaz de idear mecanismos de resistencia espiritual en medio del asedio. En este sentido, Butor sienta unas bases más sólidas para imaginar un mundo compartido.

4. Sublimaciones y de(con)strucciones del *establishment*

Regresemos al punto de partida: Goethe y la *Weltliteratur*. La *intelligentsia* occidental en las postrimerías de la Ilustración intentó, forcejeando con la episteme de la modernidad logocéntrica clásica, trascender sus límites para abordar al mundo humano más integralmente. En el curso de dos siglos, no obstante, el estallido de guerras transoceánicas, la persistencia de enemistades culturales y la posibilidad concreta de una extinción autoinfligida demostraron que el entendimiento global requería parámetros más audaces. Desde finales del siglo XX y en los albores del XXI, teóricos como Tötösy de Zepetnek reivindicaron la importancia de la literatura comparada y su fortalecimiento como herramienta analítica antihegemónica en los países de la periferia mundial; críticos como Emily Apter denunciaron la persistencia de un trasfondo neoimperialista y reductivo implícito en la literatura mundial; otros, como Pheng Cheah, consideran hoy por hoy que tal creación de un mundo compartido es inevitable y necesaria y por tanto es imperativo sopesar la pertinencia axiológica y política de las obras literarias, en esta época en que los medios electrónicos ofrecen trozos incomprensibles de un *alter* múltiple.

Mediante la contextualización histórica y estética, esta investigación intentó fijar la posición privilegiada de Michel Butor y de James Merrill en el debate sobre la modernidad globalizada, desde la literatura. El análisis de las rupturas genéricas que operaron en *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *Sandover* puso de relieve sus cualidades estrictamente estéticas y la naturaleza del diálogo que establecían con su tradición. El objetivo de la representación de personajes islámicos u originarios del continente americano fue apuntar un sitio posible de incongruencia axiológica en el seno de estas obras, cuyas conclusiones se resumen a continuación.

Teorías de la modernización, imperativos para la literatura mundial y las limitaciones intelectuales de *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *The Changing Light at Sandover*

Como se mencionó durante la exposición de las metamorfosis culturales estadounidenses a partir de la Segunda Guerra mundial, las teorías de la modernización fueron la concreción político-ideológica de una pretensión hegemónica sin disimulos, cuya intención era

instaurar un tecnocentrismo capitalista en todo el orbe, con sede simbólica en Wall Street. Pheng Cheah, uno de los teóricos cuyas reflexiones han influido más en la planeación de esta investigación, postuló tres condiciones que la literatura mundial debe satisfacer para “negociar y resistir los flujos que sirven al capital global” (36).

La primera de estas condiciones, recordamos, se refiere al rastreo de los procesos de globalización y la tematización explícita del mundo y de la mundanidad¹²². En este tenor, tanto los libros de Butor como el de Merrill se ocupan de las circunstancias históricas que dan como resultado el mundo contemporáneo. Sin embargo, a la luz de todos los argumentos expuestos en capítulos anteriores, es posible indicar una tendencia de la saga merrilleana a enclaustrarse en un ámbito doméstico (la casa de Stonington, la de Atenas) y excluyente (el salón de clases de Sandover, los hoteles de Venecia, el *petit noyau* mentado por Sáez). Si bien Lehman afirmó que Merrill logró “identificar la Historia consigo mismo”, esa es una historia *haute couture*, protagonizada por “gente distinguida” y donde las masas hambrientas del orbe no tienen otra alternativa que esperar a ser salvadas por el poeta en comunicación directa con Dios B y Madre N.

Por el contrario, el mundo histórico real es el personaje central de los dos libros de Butor aquí analizados. El polígrafo francés considera los sitios que visita como “nidos de problemas” causados en parte por el colonialismo europeo, problemáticas que deben ser analizadas para que luego la razón crítica idee una solución humanizada. Butor avanza por las ciudades del mundo, adoptando por turnos la postura del etnólogo, del antropólogo, del historiador, para darle coherencia a un mundo en que “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Marx).

El segundo imperativo nombrado por Pheng Cheah se relaciona con el panorama de culturas presentes en cada obra literaria. En este plano, Merrill parece adolecer del sesgo racial del que lo acusa Alfred Corn¹²³, tanto por la escasez de protagonistas no occidentales como por la rampante instrumentalidad con que esos pocos son utilizados. Egipcios

¹²² Concepto acuñado por Edward Said y explicado en el primer capítulo de esta investigación.

¹²³ Nos referimos a las reflexiones que Corn hace en “Make Song Of Them. Reviewing, and setting the record straight on Langdon Hammer's *James Merrill: Life and Art*”, artículo publicado en *The Smart Set* en junio de 2015. Consultado en noviembre de 2015 en: <http://thesmartset.com/make-song-of-them/>

antiguos, aztecas, árabes musulmanes, latinoamericanos e indios contemporáneos aparecen en *Sandover* con una capacidad autopoética casi insignificante, otredades de vitrina. Por otra parte, Butor viaja casi a solas y arrostra distintos núcleos civilizatorios desde una sensación de superioridad relativa, pero en medio de una indefensión física que deviene ideológica también, en la medida en que el personaje se permite nuevas experiencias como el uso de hachís, la entrada a las casas de los egipcios en Menia y en el Valle de las Reinas, y estas experiencias modifican su mirada. La lista de culturas presentes en *Le Génie du lieu* y en *Mobile* es igualmente amplia y diversa.

El tercer imperativo de Pheng Cheah es una crítica de la visión eurocéntrica desarrollista, que sitúa a los pueblos en una escala de atraso relativo y obvia el elevado multifacetismo de sus religiones, normas socioculturales y ubicaciones geopolíticas. En consonancia con la “política de la desesperación” postulada por Chakrabarty, las obras literarias habrían de mostrar al mundo como un campo de fuerzas yuxtapuestas, en conflicto, en relación abierta y constante. Como se explicó en el capítulo anterior, la obra de Butor sucumbe a momentos a la visión desarrollista, sobre todo cuando aborda la cuestión de la supuesta superioridad técnica de la educación europea en “Égypte”. En ese texto, de hecho, varias de las líneas principales de las teorías de la modernización, enunciadas por Klaus-Georg Riegel y parafraseadas por Olivier Kozlarek, tienen presencia clara: la tradición se manifiesta como la antítesis de la modernidad; religiones y fiestas antiguas estorban en la absorción de la cultura europea. De acuerdo con el prototipo del egipcio que sería capaz de escapar de la superstición y situar la historia de Europa en un contexto más vasto, Butor sostiene la idea de que son las élites de los países poscoloniales las que pueden transfigurar sus sociedades, negando esa facultad a las clases oprimidas. Además, el escritor francés parece postular en “Égypte” que, para que una sociedad oriental pueda modernizarse, es o fue necesaria la “impregnación colonial”. Por el contrario, la estructura simultaneísta de *Mobile* vuelve más fácil la creación de un campo textual donde distintas culturas devienen y se confrontan, como se mostró en el caso de las revelaciones psicodélicas amerindias que, al mezclarse con ciertos mitos cristianos, maduran en resistencia identitaria y política.

En la saga de Merrill, por otra parte, priva un sentido de superioridad cultural y racial que se concretiza en la elección de los personajes europeos o blancos como portadores de la buena nueva, así como en juicios concretos sobre la valía de distintas razas, culturas, religiones, textos sagrados no occidentales, etc. Asimismo, queda claro que, si bien Merrill reconoce el hecho de que su país es el principal perpetrador de catástrofes nucleares, su identidad nacional, su estatus socioeconómico, su orientación sexual (protegida por un estado de liberalidad social) postulan el *êthos* estadounidense como el más propicio para recibir las revelaciones divinas. De ser interpretada como alegoría, podría verse en esta epopeya un trasunto del principio teórico, mentado por Kozlarek, según el cual Estados Unidos sería el modelo paradigmático de los procesos de modernización (¿redención?) para cualquier otro país. No obstante, como ya se dijo, en *Sandover* conviven distintos estratos de tradiciones milenarias humanas, el *mythos* y el *logos* se complementan, se esclarecen mutuamente. Las consecuencias epistemológicas de ese giro posibilitan nuevos modos de pensar que necesariamente relativizan el logocentrismo, tal y como lo criticaron autores como Todorov, Kozlarek, Toulmin y tantos otros.

Conclusiones. Una epopeya para el siglo XXI

En la discusión sobre las peculiaridades estéticas de *Mobile*, citamos una reflexión que Delmore Schwartz hace sobre el estilo de T.S. Eliot, reflexión que también Robert Polito empleó para describir el método escritural de Merrill en *Sandover*. Después de juzgar insuficiente una serie de etiquetas tradicionales, Schwartz afirma que Eliot procede “citando otras voces”:

[Este procedimiento] puede ser llamado, a falta de una mejor frase, la escucha sibilina (o subliminal). [...] El método del escucha sibilino o subliminal debe parecer, a primera vista, no ser método ninguno precisamente porque es el método que permite que todos los otros métodos sean usados libremente y sin predeterminación; y que permite que ningún método en particular interfiera con la receptividad esencial que se abre a todo tipo de material y de tema a tratar. (237)

Merrill autor afirmó que su incidencia en la carga ideológica de las revelaciones espiritistas fue nula: a pesar de representar a la humanidad entera ante Dios B, el poeta hubo de volverse un escriba neutral, prestar su mano, su pluma, su talento: “[...]huge tracts of

information / Have gone into these capsules flavorless / And rhymed for easy swallowing [...]” (9). JM mostró a momentos desconcierto por el racismo y el clasismo de varias de las intervenciones de los espíritus, pero se sintió obligado a transcribirlas, poetizarlas y legitimarlas como mensaje de salvación, mediante el gesto autorreferencial del nekyia, descrito en el capítulo anterior.

Evidentemente, el argumento de que se trata de un libro de poesía no basta para relativizar la gravedad de estas contradicciones. En tanto que constructo simbólico que discurre sobre el destino de la humanidad, *Sandover* propone una visión del mundo donde se replica el eurocentrismo preponderante en la esfera contemporánea de las relaciones políticas, económicas y culturales. Al publicar ese poema extenso, Merrill reivindica esos ideogramas, aunque la estructura interna del texto no concluya con una toma de partido nítida en ninguno de los ámbitos anteriores.

Por otra parte, Michel Butor también canalizó distintas voces, absorbiendo en sus caminatas el material visual de las urbes y campos y recorridos museísticos, transcribiendo el material textual ofrecido por bibliotecas, disperso en folletos, guías de turista, carteles espectaculares. A diferencia de Merrill, el escritor francés encarnó consecuentemente su propio arquetipo de poeta, el que, tanto en la Grecia antigua como en el Medioevo, se encargaba de encontrar un punto de avenencia entre distintos discursos místicos o culturales. Esta congruencia, no obstante, no estuvo exenta de recaídas hegemónicas: la insistencia en la unificación de datos sensibles y conceptuales de índole cultural muy diversa lo obligó a momentos a establecer jerarquías de valor cultural, como en el caso de “Égypte”, aunque su preocupación por la innovación formal le permitiera luego hallar modelos textuales más propicios para referir la porfía civilizatoria estadounidense.

Como se afirmó en el primer capítulo, el objetivo último de esta investigación no es someter a juicio tres obras literarias, basándonos en consideraciones éticas o políticas. En vista de los nefandos efectos de la descalificación de obras artísticas ajenas a la propia cultura, como en el caso de Goethe, aspiramos a ese “nivel extraordinariamente elevado de flexibilidad hermenéutica” (Kozlarek, 157) que Bauman postula en *Modernity and ambivalence*. No obstante, con Bauman, con Kozlarek, creemos que la relación entre el

decurso de la historia humana y las experiencias cifradas en la literatura son estrechas y que una incide en la otra:

Poesía e historia son dos corrientes paralelas ('paralelas' en el sentido de un universo no euclidiano regido por la geometría de Boylai/Lobachevski) de esa autopoiesis de las potencialidades humanas en que la creación es la única forma que el descubrimiento puede encarnar, mientras que el autodescubrimiento es el principal acto de creación. (Bauman, 80)

Es en este sentido que nos importa rastrear las derivas axiológicas de las obras literarias que se inscriben en el modernismo¹²⁴. Más específicamente, consideramos, siguiendo a Kozlarek, que “la experiencia poética cumple funciones epistemológicas, ontológicas, antropológicas y, no en último término, normativas, las cuales se condensan en una sociología poética de la modernidad [...]” (241) Sólo bajo esta perspectiva podría ser pertinente un análisis como el de Pheng Cheah, que trata de establecer un marco normativo (así sea amplio y metatópico) para las vías mediante las que la literatura aborda la multiplicidad del mundo. Consideramos que hay un amplio espacio de convergencia axiológica entre los argumentos del sinólogo y comparatista, y los del sociólogo alemán, en la medida en que ambos se preocupan por una redistribución del espacio simbólico globalizado, de modo que las sociedades humilladas por la colonización europea compartan su experiencia con las otras y se pueda (utópica, asintóticamente hablando) construir una perspectiva balanceada y empática del mundo.

Y estas reflexiones, que plantean principios bastante abstractos, encuentran un complemento pertinente y más concreto en las ideas del filósofo estadounidense Cornel West. En *Prophetic Thought in Postmodern Times* (1993), West propone un modelo de “pensamiento profético” ligado con una preservación de lo mejor de las pugnas por la libertad afroamericana, “un proyecto democrático radical que faculta y potencia a los miserables del mundo” (p. x). Este pensamiento profético tiene cuatro aspectos.

El primero es el “discernimiento”, que involucra una sensibilidad histórica matizada, sintonizar “los legados ambiguos y las culturas híbridas en la historia”, cuestionar “toda noción de tradición pura o de legado prístino, o de que cualquier civilización o

¹²⁴ Tal como utilizamos ese concepto en el capítulo dos. Marshall Berman resume el modernismo como la “asombrosa variedad de ideas y visiones que pretenden hacer de los hombres y mujeres los sujetos tanto como los objetos de la modernización, darles el poder de cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya”. (2)

cultura tiene el monopolio de la virtud o del entendimiento”; significa una capacidad de explicar persuasivamente “la riqueza y el estatus y el prestigio” desde el “ventajoso punto de vista de los de abajo” (4). Es fácil detectar aquí también la colindancia con el pensamiento de Dipesh Chakrabarty en “Postcoloniality and the Artifice of History” (1992).

El segundo principio del pensamiento profético de Cornel West es descrito como “conexión”, empatía, la “capacidad de ponerse en contacto con las ansiedades y frustraciones de otros [...] nunca perder de vista la humanidad de los otros” (5). El tercero es el “rastreo de la hipocresía”, que implica la brecha entre los principios y la práctica, entre la promesa y la ejecución, entre la retórica y la realidad. West enfatiza que esta capacidad va ligada a la disposición a recibir la crítica de los otros. Además, esta autocrítica implica que “un concepto de lo profético en nuestro tiempo no puede ser uno que afirme tener acceso a Dios sin mediación” (5). Las consecuencias de este principio para un abordaje de *Sandover* son claras, tanto por la comunicación directa con la bóveda celeste como por la pretensión de brindar un mensaje universal producido por una sola cultura particular, por un “tipo antropológico empírico”, para usar las palabras de Husserl.

Finalmente, West propone la “esperanza” como la última arista de ese pensamiento profético: “hablar sobre la esperanza humana es involucrase en un intento audaz de incitar y dar energía, inspirar y vivificar a la gente hastiada del mundo. Porque eso somos. Estamos hastiados del mundo; estamos cansados. Algunos de nosotros tenemos esqueletos misantrópicos en el armario. Y con misantrópico quiero decir la noción de que hemos renunciado a la capacidad de los seres humanos de hacer *cualquier cosa* bien. La capacidad de las comunidades humanas de resolver cualquier problema.” (6)

Que estas ideas hayan sido divulgadas por West en centros comunitarios, esquinas de barrios, museos, iglesias, sinagogas, conferencias, preparatorias, cárceles, universidades y medios de comunicación en tres continentes no lo aleja de la discusión específicamente literaria en que hemos situado *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *Sandover*. Los principios postulados por Pheng Cheah para crear una literatura mundial incluyente implican, o al menos se avienen a, los cuatro aspectos del pensamiento profético en una época como la

nuestra, donde los metadisursos han sido clausurados por la intelectualidad occidental pero donde la humanidad necesita todavía un asidero ético y político para atisbar su perduración.

Las reflexiones de West, de Pheng Cheah y de los otros teóricos que han contribuido a apuntalar esta investigación pretenden servir para afinar el sentido crítico con el que abordamos las obras literarias en un siglo que no puede darse el lujo de caer de nuevo en reduccionismos culturales, ni en el eurocentrismo que ha devastado al orbe durante más de cuatrocientos años. En la medida en que necesitamos crear un mundo en común con los otros humanos, la Literatura Mundial puede ser una herramienta importante, a condición de que hable en voces ajenas y múltiples, como sucede, con mayor o menor plenitud, en *Le Génie du lieu*, *Mobile* y *Sandover*. Siguiendo los esfuerzos de James Merrill y Michel Butor, la Literatura Mundial puede ser una herramienta pertinente, pero sólo si respeta apasionada y militantemente el lugar único de cada cultura, en un sistema donde ninguna debe ocupar el centro.

Bibliografía

Bibliografía directa

- Butor, Michel, *Curriculum vitae*, Paírs, Plon, 1996.
- _____, *Le Génie du lieu*, París, Grasset, 1958
- _____, *Mobile : Étude pour une représentation des États-Unis*, París, Gallimard / NRF, 1962.
- _____, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformation*, París, La Différence, 1993.
- _____, *Œuvres Complètes de Michel Butor*, t. V, París, La Différence, 2007.
- _____, *La utilidad poética*, México, AUIEO/CONACULTA, 2012.
- Merrill, James, *Selected Poems. 1946-1985*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1993.
- _____, *The Changing Light at Sandover: including the whole of the Book of Ephraim, Mirabell's books of number, Scripts for the pageant, and a new coda, the Higher keys*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1992.
- _____, *Collected Poems*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2001

Obras citadas

- Akihiro, Kubo, "Le mélange des genres dans l'œuvre de Butor", en Ammour-Mayeur, Olivier; Ogawa, Midori (dir.), *Michel Butor. A la frontière ou L'art des passages*, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 2011.
- Apter, Emily, *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, Londres/Nueva York, Verso, 2013.
- Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredós, 1974.
- Ashbery, John, *As We Know*, Nueva York, Viking Press, 1979
- Bancquart, Marie-Claire y Cahné, Pierre, *Littérature française du XX^e siècle*, París, Presses Universitaires de France, 1992.
- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, compilado en *El mito del salvaje*, México, FCE, 2011.
- Bauman, Zygmunt, "On Writing: On Writing Sociology", en *Theory, Culture & Society/Explorations in Critical Social Science*, vol. 17, no. 1, febrero de 2000.
- Bell, Daniel, "Modernism Mummified", en *American Quarterly. Special Issue: Modernist Culture in America*, vol. 39, no. 1, (primavera, 1987), pp. 122-132
- _____, "La vanguardia fosilizada", en *Vuelta*, Vol. XI, No. 127, México (junio de 1987).
- Berchet, Jean-Claude, "La préface des récits de voyage au XIX siècle », Tverdota, György *Ecrire le voyage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.
- Bergson, Henri, "Séance publique annuelle de l'Académie des sciences morales et politiques du samedi 12 décembre 1914 ». Consultado en la página del Institut de France el 18 de mayo de 2015. <
<http://14-18.institut-de-france.fr/1914-discours-henri-bergson.php>>
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Editorial Porrúa, 1985.

- Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Trad. Andrea Morales Vidal, México, Siglo XXI, 2011
- Bernstein, Serge; Milza, Pierre, *Histoire de la France au XX^e siècle*, Bruselas, Editions Complexe, 1992.
- Bessière, Jean, “Voyage, récit de voyage et rhétoricité à partir de Michel Butor », en Tverdota, György, *Ecrire le voyage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.
- Bloch, Adèle, “Michel Butor and the Myth of Racial Supremacy”, en *Modern Fiction Studies*, John Hopkins University Press, primavera de 1970, 57-65.
- Bloom, Harold, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, Nueva York/San Diego/Londres, Harcourt Brace & Company, 1994.
- Breslin, James E. B., “1945 to the Present. Poetry”, en Emory Elliot (dir. gen.), *Columbia Literary History of the United States*, Nueva York/Guildford, Surrey, Columbia University Press, 1988.
- Breslin, James E. B., *From Modern to Contemporary: American Poetry, 1945-1965*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Brix, Michel, “Baudelaire, ‘disciple’ d’Edgar Poe?”, en *Romantisme*, 2003, n°122. pp. 55-69.
- Burt, Stephen, “New Aestheticisms: the Artfulness of Art”, en Lauter, Paul, *A Companion to American Literature and Culture*, Malden, MA/Oxford, Wiley-Blackwell, 2010.
- Caille-Gruber, Mireille, “Michel Butor l’Hospitalier”, en M. Butor, *Œuvres Complètes*, t. V, París, La Différence, 2007.
- Calinescu, Matei, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1977.
- Chakrabarty, Dipesh, “Postcoloniality and the Artifice of History” (1992), antologado en Ashcroft, B.; Griffiths, G.; Tiffin, H., editores, *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres, Routledge, 1995.
- Cheah, Pheng, “What is a world? On world literature as world-making activity”, en *Daedalus*, volume 137, no. 3, 22 de Julio de 2008, 26-38.
- Childs, Peter y Fowler, Roger, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, Londres/Nueva York, Routledge, 2006.
- Corn, Alfred, “Make Song of Them. Reviewing, and setting the record straight on Langdon Hammer's *James Merrill: Life and Art*”, en *The Smart Set*, junio de 2015. Consultado en noviembre de 2015 en: <http://thesmartset.com/make-song-of-them/>
- Damrosch, David, “What is World Literature?”, en *World Literature Today*, abril-junio de 2003: 9-15.
- Dauer, Bernd, *Wirklichkeitsflucht und Entfremdung. Studien zur Erzählstruktur in d. Romanen Alain Robbe-Grillet u. Michel Butors*, Heidelberg, C. Winter, 1976.
- Docherty, Thomas, “The Ethics of Alterity”, en Lucy, Niall (ed.), *Postmodern Literary Theory. An Anthology*, Oxford, Inglaterra/Malden, E.E.U.U., Blackwell Publishers, 2000.
- _____, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1996.
- Espinasa, José María, “Rilke en México”, en Rainer Maria Rilke, *Las elegías de Duino*, (trad.) Félix Dauajare, México, Ediciones Sin Nombre/Juan Pablos, 1997.
- Frye, Northrop, *The Well-Tempered Critic*, Bloomington, Indiana University Press, 1967.

- Fuss, Diana, *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, Nueva York/Londres, Routledge, 1989: xi-xii. Citado el 4 de mayo de 2015 en la página Postcolonial Studies @ Emory: <https://scholarblogs.emory.edu/postcolonialstudies/2014/06/20/essentialism/>
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1993: 214. (PDF)
- Garrido, Manuel S., *Estar de más en el globo. Meditación desde el progreso y la civilización*, México, Grijalbo, 1999. (PDF)
- Gasquet, Axel, *Oriente al Sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Fráncfort del Meno; Friedmar Apel, Hendrik Birus et al. (eds.), 1986-1999, tomo 14, 224 y ss. Citado en Hendrik Birus, “Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung”, consultado en el Goethezeitportal el 18 de noviembre de 2014, http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/birus_weltliteratur.pdf.
- Goetschel, Pascale ; Loyer, Emmanuelle, *Histoire culturelle et intellectuelle de la France au 20^e siècle*, París, Armand Colin, 2001.
- Goetschel, Pascale; Touchenbœuf, Bénédicte, *La IV^e République. La France de la Libération à 1958*, París, Librairie Générale Française, 2004.
- González Salvador, Ana, “Siglo XX. La narración”, en Prado (del), Javier (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994: 111-1167.
- Goubert, Pierre, *Historia de Francia*, Editorial Crítica, Barcelona, 1984.
- Gunn, Tom, “A Heroic Enterprise”, en R. Polito, *A Reader’s Guide to James Merrill’s The Changing Light at Sandover*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- Hammer, Langdon, *James Merrill. Life and art*. Nueva York, Alfred A. Knopf, 2015.
- Haslett, Moyra, *Marxist Literary and Cultural Theories*, Londres/Nueva York, Macmillan Press Ltd, 2000.
- Hawthorn, Jeremy, *A Glossary of Contemporary Literary Theory*, Londres/Nueva York, Arnold, 2000.
- Helbo, André, *Michel Butor, vers une littérature du signe. Précédé d'un dialogue avec Michel Butor*, Bruselas, Complexe ; París, distribución, Presses Universitaires de France, 1975.
- Hirsch, Edward, “Confessionalism and the Poets of the Middle Generation”, conferencia dada en el Philoctetes Center for the Multidisciplinary Study of the Imagination, en la ciudad de Nueva York, el 2 de marzo de 2010. Consultado en YouTube el 27 de mayo de 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=B0ajpcNi6xE>>
- Hirsch, Marianne, *Beyond the Single Vision. Henry James, Michel Butor, Uwe Johnson*, York, S.C., French Literature Publications Co., 1981.
- Hobsbawm, Eric, *Age of Extremes*, Londres, Abacus, 1994. (PDF)
- Hollander, Kurt, “Coney Island: tierra de ensueños”, en *Letras Libres*. Versión electrónica, consultada el 27 de mayo de 2015. <<http://www.letraslibres.com/revista/reportaje/coney-island-tierra-de-ensuenos?page=full>>
- Howard County Poetry and Literature Society, “The Writing Life. A Conversation between Henry Taylor and Mark Strand”, Columbia, Maryland, E.E.U.U. 1991. Publicado en

- YouTube bajo el nombre “Mark Strand, National Poet Laureate, talks about his work” en noviembre de 2012. Consultado en junio de 2015.
- Husserl, Edmund, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, Evanston, Northwestern University Press, 1970.
- Huyssen, Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington/Londres, Indiana University Press, 1986.
- _____, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Ivanov, V.V., et al., *Theses on the Semiotic Study of Cultures*, Tartu, Estonia; Tartu University Press, 1998.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC; Duke University Press, 1991.
- Jenkins, Philip, *Breve historia de los Estados Unidos*, Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- King, Richard, *Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and the “The Mystic East”*, Routledge, Londres, 1999.
- Konuk Blasing, Mutlu, “Rethinking Models of Literary Change: The Case of James Merrill” en Rotella, Guy (ed.), *Critical essays on James Merrill*, Nueva York, G.K. Hall, 1996.
- Kozlarek, Olivier, *Modernidad como conciencia del mundo*, México, Siglo XXI Editores/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2014.
- Kristeva, Julia, “From One Identity to an Other”, en Lucy, Niall (ed.), *Postmodern Literary Theory. An Anthology*, Oxford, Inglaterra/Malden, E.E.U.U., Blackwell Publishers, 2000.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc, “Genre”, en Lucy, Niall (ed.), *Postmodern Literary Theory. An Anthology*, Oxford, Inglaterra/Malden, E.E.U.U., Blackwell Publishers, 2000.
- Lehman, David, “Introduction”, en Berger, Charles y Lehman, David, *James Merrill. Essays in Criticism*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1983.
- _____, “Elemental Bravery”, en Berger, Charles; Lehman, David (ed.), *James Merrill. Essays in criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983b.
- Leiris, Michel, “Le réalisme mythologique de Michel Butor”, en Butor Michel, *La modification* (1958), París, Les Éditions de Minuit, 1980 : 287-313.
- Luhmann, Niklas, “Autopoiesis, Handlung und kommunikative Verständigung”, *Zeitschrift für Soziologie* 11, 1982, p. 366-379.
- Lukács, Gerog, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen des grossen Epik*, Berlin, Paul Cassirer, 1920.
- Lurie, Alison, *Familiar Spirits. A Memoir of James Merrill and David Jackson*, Nueva York, Viking, 2001.
- McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto/Buffalo/Londres, University of Toronto Press, 1962. (PDF)
- McWilliams, Dean, *The Narratives of Michel Butor. The Writer as Janus*, Athens, Ohio University Press, 1978.
- Minssieux-Chamonard, Marie, *Michel Butor*, París, CULTUREFRANCE, 2006.
- Morison, Samuel Eliot, et al., *Breve historia de los Estados Unidos*, México, FCE, 2013.

- Moussa, Sarga, “L’Égypte de Michel Butor”, Mayaux, Catherine (ed. y presentación), *Ecrivains et intellectuels français face au monde arabe*, París, Champion ; Ginebra (difusión fuera de Francia), Slatkine, 2011.
- Nuckolls, Charles W., *Culture: A Problem That Cannot Be Solved*, Madison, Wisconsin; University of Wisconsin Press, 1998.
- Paz, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 2000.
- _____, “El ocaso de la vanguardia” en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- _____, *Vislumbres de la India*, México, Seix Barral, 1999.
- Perloff, Marjorie, “From Avant Garde to Digital: The Legacy of Brazilian Concrete Poetry”, en *Unoriginal Genius*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.
- _____, *The Poetics of Indeterminacy*; Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1999.
- Pettingell, Phoebe, “Voices from the Atom”, en R. Polito, *A Reader’s Guide to James Merrill’s The Changing Light at Sandover*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994, p. 161.
- Polito, Robert, “Introduction: Sibylline Listening”, en *A Reader’s Guide to James Merrill’s The Changing Light at Sandover*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994.
- Real, Elena, “Siglo XX. Introducción”, en Prado (del), Javier (coord.), *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994: 1075-1107.
- Rodríguez, Darío; Torres, Javier, “Autopoiesis, la unidad de una diferencia: Luhmann y Maturana”, en *Sociologías*, Porto Alegre, año 5, no. 9, enero-junio de 2003, pp.106-140.
- Sáez, Richard, “‘At the Salon Level’: Merrill’s Apocalyptic Epic”, en Berger, Charles; Lehman, David (ed.), *James Merrill. Essays in criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Said, Edward, “The Text, the World, the Critic”, en *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, vol. 8, no. 2, otoño de 1975, p. 15
- _____, *Humanism and Democratic Criticism*, Nueva York, Columbia University Press, 2004, p. 33. Citado en Kozlarek, *Modernidad como conciencia del mundo*, 2014, p.125.
- Saussy, Haun, “The dimensionality of world literature”, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2001.
- _____, “Comparative Literature – Its Current Situation and Theoretical Perplexities”, realizada para la serie *The MacMillan Report*, del MacMillan Center de Yale University, el 2 de febrero de 2011. Citado en el 18 de noviembre de 2014 en <<http://www.yale.edu/macmillanreport/archive.html>>.
- Schmidt, Siegfried J., "Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies." en *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, Purdue University Press, 2010. En línea: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1569>
- Schwartz, Delmore, “T. S. Eliot’s Voice and His Voices: III”, en *Poetry*, enero de 1955.
- Smith, Evans Lansing, *James Merrill. Postmodern Magus. Myth and Poetics*, Iowa City, University of Iowa Press, 2008.
- Spitzer, Leo, *Stilstudien. II Stilsprachen*, Munich, Max Hueber, 1928.
- Subhi al-Tamimi, Raja, *Babel au XXe siècle. Le dialogue des cultures dans l’oeuvre de Michel Butor*, Lormont, Bord de l’eau, 2013.

- Subirats, Eduardo, "Culturas virtuales", en *Culturas virtuales*, Editorial Coyoacán, México 2001.
- _____, *La existencia sitiada*, México, Fineo, 2006.
- _____, *Las poéticas colonizadas de América Latina*, Guanajuato, México; Universidad de Guanajuato, 2009.
- Tinianov, Yuri, "Sobre la evolución literaria", en Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires/México, Silgo XXI Editores, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité*, París, Éditions du Seuil, 1989.
- Tötösy de Zepetnek, Steven, *Comparative Literature: Theory, Method and Application* Amsterdam/Atlanta, EE.UU., Editions Rodopi, 1998.
- Touraine, Alain, *Critique de la modernité*, París, Les Éditions Fayard, 1992.
- Warren, Austin y René Wellek, *Theory of Literature*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1942.
- West, Cornel, *Prophetic Thought in Postmodern Times*, Monroe, Maine, E.E. U.U., Common Courage Press, 1993.
- White, John, *Mythology in the Modern Novel: a Study of Prefigurative Techniques*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1971.
- Williams, William Carlos, *Spring and All*, en Lawrence Rainey (ed.), *Modernism: An Anthology*, Oxford, Inglaterra/Malden, E.E.U.U., Blackwell, 2005.
- Willis, F. Roy, *France, Germany, and the New Europe. 1945-1963*, Stanford University Press/Oxford University Press, Stanford/Londres, 1965.
- Yenser, Stephen, *The Consuming Myth. The Work of James Merrill*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987.
- Zimmerman, Lee, "Against Apocalypse: Politics and James Merrill's *The Changing Light at Sandover*", en Rotella, Guy (ed.), *Critical essays on James Merrill*, Nueva York, G.K. Hall, 1996.

Bibliografía general

- AFP, "Cada cinco segundos, un niño muere en el mundo por causas evitables", El país, consultado el 20 de octubre de 2014, <
<http://www.elpais.com.uy/mundo/segundos-muere-mundo-menor-causas-evitables.html>>
- Amin, Samir, *Eurocentrism. Modernity, Religion, and Democracy: A Critique of Eurocentrism and Culturalism*. Nueva York/Nairobi/Oxford/Ciudad del Cabo/Dakar, Pambazuka Press/Monthly Review Press, 2010.
- Araujo, Marta; Rodríguez Maeso, Silvia, *Ethnocentrism, Racism and Knowledge. Debates on History and Power in Europe and the Americas*, Hampshire, Inglaterra/Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015.
- Bellanger, Justin, *Histoire de la traduction en France (auteurs grecs et latins)*, París, Alphonse Lemerre, éditeur, 1903.
- Berman, Antoine, *La traducción como experiencia de lo/del extranjero*, traducción de Claudia Ángel y Martha Pulido, Medellín, Universidad de Antioquía/Reimpresos, 2005.

- Bonnefoy, Yves, “La traduction de la poésie”, *Rivista di poesia comparata*, XXX-XXXI, 2005.
- Brodsky, Joel, “The Mineshaft: A Retrospective Ethnography”, en Dececco, John y Elia, John Patrick, *If You Seduce a Straight Person, Can You Make Them Gay? Issues in Biological Essentialism versus Social Constructionism in Gay and Lesbian Identities*, Nueva York, Routledge, 1993.
- Foessel, Michaël; Gens, Jean-Claude; Rodrigo, Pierre, *Faire monde: Essais phénoménologiques*, Editions Mimesis, 2011.
- Gass, William, *Reading Rikle: Reflections on the Problems of Translation*, Nueva York, Basic Books, 1999
- Grafton, Anthony, *World Made by Words: Scholarship and Community in the Modern West*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2009.
- Gwiazda, Piotr, *James Merrill and W.H. Auden. Homosexuality and poetic influence*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2007.
- Halpern, Nick, *Everyday and Prophetic. The Poetry of Lowell, Ammons, Merrill, and Rich*, Madison, Wis./ Londres, University of Wisconsin Press, 2003.
- Jack Kolbert, “An Interview with Michel Butor”, *American Society of Legion of Honor Magazine*, 45, no. 2, 1974, 91; citado en McWilliams, 66.
- Kull, Kalevi; Salupere, Silvi; Torop, Peeter, “Preface”, en *Beginnings of the Semiotics of Culture*, Tartu, Estonia; University of Tartu Press, 2013
- Labrie, Ross, *James Merrill*, Boston, Twayne Publishers, 1982.
- Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, París, Plon, 1962.
- Lobet del Bayle, Jean-Louis, *Les Non-Conformistes des années trente*, París, Éditions du Seuil, 1969.
- Meschonnic, Henri, *La poética como crítica del sentido*, traducción de Hugo Savino, Madrid/Buenos Aires, Mármol Izquierdo Editores, 2007
- Mounin, Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, París, NRF/Gallimard, 1963.
- Nida, E; Taber, Ch., *La traducción. Teoría y práctica*, versión española y adaptación de A. de la Fuente Adánez, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1986
- Prigg, Mark, “The world’s thinnest tablet: Apple launches 0.2 inch thick iPad Air 2 and retina iMan – and reveals you’ll be able to use your iPhone as a credit card from Monday”, en *Mail Online*. Octubre de 2014. Citado el 23 de octubre de 2014 <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2795965/apple-set-launch-new-ipads-mac-computers-despite-accidentally-leaking-ipad-air-2-ipad-mini-3-website.html>
- Renan, Ernest, *Histoire générale et système comparé des langues sémitique* en *Œuvres Complètes*, París, Calmann-Lévy, t. VIII, 1947-1961.
- Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, París, Éditions Bayard, 2004
- Rotella, Guy L, *Castings. Monuments and Monumentality in Poems by Elizabeth Bishop, Robert Lowell, James Merrill, Derek Walcott, and Seamus Heaney*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- Ruffel, Lionel, “L’invention d’un corpus : Roberto Bolaño, Antoine Volodine”, en Christophe Pradeau y Vincent Ferré, *Cycle et collection*, París, L’Harmattan, 2008, p. 305-316.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Filosofía de la praxis*, México, Silgo XXI, 2003.

- Schmidt, Siegfried J., *Foundation for the Empirical Study of Literature: The Components of a Basic Theory*. Trans. R. de Beaugrande. Hamburg: Helmut Buske, 1982.
- Schmidt, Siegfried J. *Histories & Discourses. Rewriting Constructivism*, Charlottesville, VA, E.E.U.U./Exeter, Inglaterra; Imprint Academic, 2007.
- Toulmin, Stephen, *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, Nueva York, The Free Press, 1990.
- Van Hoof, Henri, *Histoire de la traduction en Occident : France, Grande-Bretagne, Allemagne, les Pays Bas*, París/Louvain-la-Neuve, Éditions Duclot, 1991.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Nueva York, Routledge, 1995.
- Waelti-Walters, Jennifer R., *Michel Butor. A Study of his View of the World and a Panorama of his Work, 1954-1974*, Victoria, Canadá; Sono Nis Press, 1977.