

JULIEN GRACQ: FÓRMULAS PARA LA NOVELA IDEAL

ELENA SUÁREZ SÁNCHEZ
Universidad de Sevilla (España)

RESUMEN

La actividad literaria de Julien Gracq se limita en sus principios a una producción novelesca, pero pronto se ve acompañada de un proceso de crítica literaria que el autor desarrollará hasta el punto de integrar la ficción en sus obras de reflexión sobre la literatura, creando así un género intermedio como es la exposición novelada de su formación como escritor. Y es que predomina sobre su condición de creador, su eterna condición de lector de la que proviene su autoridad como crítico de otros autores y de sí mismo.

En este artículo me propongo analizar cómo los criterios para la elaboración de sus novelas proceden en gran parte de sus preferencias por ciertos autores, y asimismo plantear las leyes esenciales de Gracq para crear la novela ideal, ya que experimenta un especial interés en mostrar la génesis de su escritura.

Los atributos heroicos de sus personajes, la estructura de sus obras basada en la búsqueda y resolución de un misterio, la particular disposición argumental dentro de la que cada elemento debe vibrar con la resonancia del conjunto, la integración en la intriga de lo maravilloso y lo fantástico hacen de sus obras un objeto apasionante de lectura, ya que sabe unir el misterio de la historia y su paisaje al espectáculo intelectual de su memoria y de sus particulares inquietudes, todo ello expresado de forma realmente singular.

PALABRAS CLAVE

Heroísmo, fábula, espera, resonancia, lectura, crítica.

RESUME

L'activité littéraire de Julien Gracq se borne à ses débuts à une production romanesque, mais elle se voit bientôt accompagnée d'un processus de critique littéraire que l'auteur va développer au point d'intégrer la fiction dans ses

œuvres de réflexion sur la littérature, créant ainsi un genre intermédiaire qui n'est autre que celui de l'exposition romancée de sa formation d'écrivain. Et voilà que, sur sa condition de créateur, prédomine sa condition de lecteur, d'où provient son autorité de critique aussi bien d'autres auteurs que de lui-même. Dans cet article, je me propose d'analyser comment les critères pour l'élaboration de ses romans procèdent en grande partie de ses préférences pour certains auteurs, ainsi que de mettre en évidence les lois essentielles de Gracq pour créer le roman idéal, puisqu'il éprouve un intérêt spécial à rendre la genèse de son écriture.

Les attributs héroïques de ses personnages, la structure de ses oeuvres, fondée sur la recherche et la résolution d'un mystère, la particulière disposition argumentale à l'intérieur de laquelle chaque élément doit vibrer avec la résonance de l'ensemble, l'inclusion dans l'intrigue du merveilleux et du fantastique, font de ses œuvres un passionnant objet de lecture, puisqu'il sait lier le mystère de l'histoire et son paysage au spectacle intellectuel de sa mémoire et de ses inquiétudes personnelles, le tout exprimé de façon vraiment singulière.

MOTS-CLES

Héroïsme, fable, attente, résonance, lecture, critique.

ABSTRACT

Although Julien Gracq's literary production began in the field of the novel, it was soon accompanied by a process of literary criticism which developed to the extent that fiction became integrated into his works of literary reflection. The result is a hybrid genre: the fictionalised exposition of his own development as a writer. The fact is that it is his condition as the eternal reader, which is the source of his authority as a critic, both of other writers and of his own work, which overshadows his condition as creator.

In this article my intention is to show that the criteria adopted by Gracq when writing his novels largely originate in his preference for certain writers, and hence I will try to set out Gracq's basic laws for creating the ideal novel, given the fact that he shows so much interest in revealing the genesis of his writing.

The heroic attributes of his characters, the structure of his works based upon a quest and the resolution of a mystery, the distinctive organisation of his plots, in which every element must have the same resonance as the whole, not to mention the merging of fantasy and make-believe into the storyline, make his works enthralling to read. For Gracq has the ability to bring together the mystery of the story and its landscape with the intellectual spectacle of his own memory and personal concerns, and express it all in a quite unique way.

KEY WORDS

Heroism, fable, wait, resonance, reading, criticism.

La obra de Julien Gracq, comenzada en 1938 y continuada hasta la fecha¹, nos permite dibujar una trayectoria reveladora que conduce a este escritor desde su primera publicación, *Au Château d'Argol*², que tuvo que sufragar él mismo, hasta llegar a formar parte en 1989 del elenco de escasos autores contemporáneos cuyas obras publica la Bibliothèque de la Pléiade.

La personalidad pública del escritor ha dejado en la sombra la del hombre privado, hecho que no se debe al azar sino que ha sido totalmente pretendido por este último. Julien Gracq, seudónimo elegido por Louis Poirier, es un nombre muy revelador en el que se dan cita la ficción novelesca y la Historia³,

¹ Nos referimos concretamente a *Entretiens*, selección de conversaciones con distintos interlocutores que han tenido lugar a lo largo de más de treinta años, desde 1970 a 2001, publicada por las ediciones José Corti, como toda su producción, diez años después de la última obra de Gracq, *Carnets du grand chemin*. El amplio abanico de interlocutores y de temas tratados constituye una fuente privilegiada de información sobre las reflexiones del método de trabajo del autor, como sobre las influencias recibidas y sus preferencias en distintas materias culturales.

² En efecto, dicha creación, la primera de Gracq, se publicó en 1938 en la casa editorial José Corti que se funda ese mismo año, tras haber sido rechazada por Gallimard, teniendo que hacerse cargo el propio autor de parte de los gastos de su publicación. La obra pasa desapercibida salvo para algunas mentes preclaras como Edmond Jaloux, Thierry Maulnier y André Breton, quien a pesar de su rechazo por el género novelístico ve en *Au Château d'Argol* el ejemplo posible de novela surrealista. El resto de la producción de Gracq –18 libros– se publicará en esta elitista y particular editorial.

³ El motivo de la adopción de dicho seudónimo lo desvela el propio autor: “J'ai choisi un pseudonyme, lorsque j'ai commencé à publier, parce que je voulais séparer nettement mon activité de professeur de mon activité d'écrivain. Ce pseudonyme n'avait dans mon esprit

materias practicadas por él como escritor y como profesor de instituto respectivamente, ya que durante un tiempo simultaneó el ejercicio de la docencia, como catedrático de historia en varios centros de enseñanza secundaria⁴, con su actividad literaria. El seudónimo adoptado se puede considerar, por las resonancias culturales del nombre y del apellido, como una invitación a la novela, una llamada a viajar dentro de historias imaginadas, siendo el fundamento de la literatura para Gracq el revelar la lucha del hombre consigo mismo, con los demás y con el mundo en que está inmerso.

La narrativa es el núcleo y el origen de la actividad creadora de Julien Gracq, pero desde primera hora una inquietud crítica en la materia sobrevuela sus ficciones, inquietud que terminará trascendiéndolas hasta tomar el relevo de éstas. La meditación sobre el proceso creativo literario se plasma en los prefacios de algunas de sus novelas, en los que establece un contacto directo con el lector⁵, pero también mediante comentarios dentro de la propia intriga. Sus textos críticos, insertos en la ficción, no producen la impresión de estar encajados a la fuerza en ella. Una compleja correspondencia armónica parece recorrer el conjunto, en el que la reflexión crítica enlaza natural y suavemente con el fragmento narrativo. Igual ocurre en la parte de su producción en que las proporciones se invierten, siendo entonces la ficción la que se limita a salpicar el texto crítico⁶. La producción novelesca de Gracq comienza pues con *Au Château d'Argol* (1938) y se detiene en *La Presqu'île* (1970), obra tras la cual

aucune signification. Je cherchais une sonorité qui me plaise, et je voulais pour l'ensemble du nom et du prénom, un total de trois syllabes” (Gracq, 1981: 17). Aunque en estas declaraciones no reconozca ningún significado especial a su elección, en otras ocasiones ha afirmado que Julien se refiere a Julien Sorel, el protagonista de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, y Gracq a los Gracos, Tiberio Sempronio y Cayo, los dos hermanos romanos pertenecientes a una familia plebeya y tribunos de la plebe que emprendieron en el siglo II a. C. una reforma agraria inaudita que debía beneficiar al pueblo y que los patricios rechazaron con violencia. Dicha reforma consistía en limitar el tamaño de los latifundios instalados sobre el *ager publicus* y repartir la tierra restante entre el proletariado romano. Cayo, en especial, estaba dotado de una elocuencia política excepcional. La simpatía por el nombre de estos reformistas revolucionarios es vestigio de una preocupación que tuvo en una época determinada Louis Poirier.

⁴ Concretamente en los institutos de Nantes, Quimper, Amiens y en el “Claude Bernard” de París desde 1947 hasta su jubilación en 1970.

⁵ Particularmente interesantes son los de *Au Château d'Argol* y *Un Beau ténébreux*.

⁶ Ejemplos emblemáticos de esta simbiosis son, aparte de los ya señalados, *Un Beau ténébreux*, *Les Eaux étroites*, *Lettrines* y *Autour des sept collines*.

se repliega sobre sí misma para constituer su propio objeto de observación en *Les Eaux étroites* (1976), y más tarde en *La Forme d'une ville* (1985), obras ambas que componen una especie de relatos de su formación como escritor. Por añadidura, *Carnets du grand chemin* (1992) establece una genealogía de su imaginario, reconociendo sobre todo lugares y libros que fueron conformando al escritor que un día llegaría a ser. El Gracq crítico es a la par lector de novelas y novelista, prácticas ambas de donde procede un punto de vista peculiar y una legitimación privilegiada de experto en el tema. La avenencia entre crítica y novela procede por lo tanto en su caso de un origen común. Todo libro, dice Gracq, se desarrolla a partir:

[...] non seulement des matériaux que lui fournit la vie, mais aussi et peut-être surtout de l'épais terreau de la littérature qui l'a précédé. Tout livre pousse sur d'autres livres, et peut-être que le génie n'est pas autre chose qu'un apport de bactéries particulières, une chimie individuelle délicate, au moyen de laquelle un esprit neuf absorbe, transforme, et finalement restitue sous une forme inédite non pas le monde brut, mais plutôt l'énorme matière littéraire qui préexiste à lui (Gracq, 1961:82-83).

Escribimos porque otros han escrito antes, o más exactamente, porque hemos leído lo que otros han escrito antes que nosotros⁷. A lo largo de toda su vida ha defendido con rotundidad la ineludible influencia de los antecedentes literarios, de la que propone un símil musical:

Malgré les apparences, la littérature s'écrit en réalité à deux mains, comme la musique de piano. La ligne, la mélodie verbale, s'enlève et prend appui sur una basse continue, un accompagnement de la main gauche qui rappelle la présence en arrière-plan du corpus de toute la littérature déjà écrite, et signale avec discrétion et fermeté que nous avons quitté sans retour le registre de la

⁷ En ese aspecto, Gracq habla de un cuerpo místico en el que cada escritor constituye un eslabón de la cadena de la que no se aprecia ni principio ni fin: "Pourquoi se refuser à admettre qu'écrire se rattache rarement à une impulsion pleinement autonome ? On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit, ensuite, parce qu'on a déjà commence à écrire : c'est pour le premier qui s'avisa de cet exercice que la question réellement se poserait : ce qui revient à dire qu'elle n'a fondamentalement pas de sens. Dans cette affaire, le mimétisme spontané compte beaucoup: pas d'écrivains sans insertion dans une chaîne d'écrivains ininterrompue. Après l'école, qui émaille l'apprenti-écrivain dans cette chaîne, et le fait glisser déjà d'autorité sur le rail de la rédaction, c'est plutôt le fait de cesser d'écrire qui mérite d'intriguer" (Gracq, 1981:143).

communication triviale. Il n'a jamais existé, en réalité, de "parlé" en littérature, pas plus qu'il n'y a de parlé dans l'opéra. Ni au temps d'Homère ni non plus dans celui de Céline ou de Queneau (Gracq, 2000: s.p.)

Los escritores a los que Gracq llama sus “intercesseurs et éveilleurs” son los que considera creadores de sueños: en su infancia, será Jules Verne quien cumplirá esta función debido al lugar privilegiado que concede a la aventura; a los doce años, Edgar Allan Poe por la presencia en sus obras de lo fantástico mezclado con lo irónico; a los quince, Stendhal por su defensa del destino heroico; a los dieciocho, Wagner⁸, que representa la apoteosis de la ficción; a los veintidós, Breton, por su reivindicación del elemento maravilloso⁹.

Julien Gracq no posee una teoría de la novela y preconiza “un impressionnisme à plusieurs facettes” (Gracq, 1982: 179), haciendo gala de una gran libertad mental y prefiriendo siempre un juicio relativista a la condena proveniente de la intolerancia. En su caso, las únicas leyes del funcionamiento novelesco se desprenden de una confrontación personal con los distintos problemas técnicos de la escritura novelesca, y de su propia noción del gusto, que toma en su acepción antigua de relatividad y gratuidad. La sensación le parece el camino más directo para captar la esencia de un libro.

La observación a partir de la lectura de algunos novelistas le permite establecer una complicidad intelectual y cultural con su lector y compartir con él sus libros favoritos. Así, Balzac representa para Gracq la ingenuidad total, el tipo de escritor que confía ciegamente en poder trasladar íntegramente el mundo a sus textos. Por esa osadía se granjeó las condenas de todos los que cuestionaron en el siglo XX la novela considerada tradicional. Pero junto a esa fe en la traducción de la realidad en literatura, Balzac se caracteriza según Gracq por someter al lector a una progresión acelerada de seguimiento de los

⁸ En realidad, Gracq precisa que lo que aprecia realmente de Wagner es el *Parsifal* como puede deducirse del siguiente fragmento: “[...] ” j'aime Wagner " signifie pour moi en réalité : *Parsifal* et *Lohengrin* ôtés, dont je ne retrancherais pas une note, et partiellement *Tristan*, je n'ai envie que de grappiller çà et là dans le reste quelques motifs, quelques scènes, quelques passages d'orchestre isolés : la *Tétralogie*, son climat, ses héros, son intrigue, me restent aussi étrangers qu'une *saga* traduite du finnois ou du vieil irlandais” (Gracq, 1980: 169).

⁹ Véase sobre el tema de las deudas de inspiración de Gracq, su obra *Lettrines* de 1967, compilación de distintos textos de crítica literaria.

acontecimientos que lo deja sin aliento. Precisamente lo contrario que Gracq pretenderá en sus relatos pues para él lo que importa no es exactamente lo que se cuenta, sino cómo se cuenta según un ritmo determinado, lento en su mayor parte, impuesto por una meta que no se descubrirá hasta el final. No en vano Gracq suscribe, como tantas otras de Breton, la célebre frase acerca de la espera: “J’aimerais que ma vie soit une chanson de veilleur. Indépendamment de ce qui arrive, n’arrive pas, c’est l’attente qui est magnifique”. Uno de los secretos de la novela será pues saber “fabricar” lentitud, y contarrestar lo que instintivamente pretende todo lector dada la linealidad del texto y la obligada progresión palabra a palabra: anticiparse al texto. El novelista debe oponer resistencia a esa tendencia y en las ocasiones en que el ritmo no sea lento hacerlo al menos progresivo, acumulando una presión sobre el lector, que tendría que ir aumentando a lo largo de la obra¹⁰.

El polo opuesto a Balzac es Marcel Proust, que inmoviliza la acción a fuerza de reflejar el recuerdo de que hacen gala los personajes, de recoger la precisión del más mínimo detalle. A pesar de este reproche de desmesura, la obra de este último resulta ejemplar según Gracq por probar por ella misma que el tiempo recobrado que tanto obsesionaba a su autor no existía fuera de la literatura: “Le Sésame ne résidait ni dans les pavés, ni dans les madeleines, mais dans le seul privilège de l’écriture. Et ce que cette écriture ressuscitait pour lui, ce n’était pas Illiers, les fleurs de la Vivonne, ou le jardin de la tante Léonie, mais le seul présent-passé irremplaçable de la Recherche du Temps Perdu” (Gracq, 1982: 174). Proust se sitúa a la cabeza de una de las dos grandes familias de escritores que distingue Gracq en lo concerniente a la descripción, la de los que le llama miopes, para quienes el más mínimo objeto es digo de ocupar un diáfano primer plano, así como Chateaubriand, León Tolstoi y Paul Claudel presiden la familia de los présbitas, aquellos que se limitan a captar las líneas fundamentales de un paisaje. Gracq confiesa pertenecer a esta última por asumir que la descripción no debe constituir en modo alguno una pausa en el discurrir de los acontecimientos, sino una proyección del yo sobre la realidad,

¹⁰ El mejor ejemplo de esa aceleración programada dentro de la producción de Gracq es *Le Rivage des Syrtes*. También en *Un Balcon en forêt* juega con el sistema nervioso del lector, al presentar un movimiento suspendido de los acontecimientos que en cualquier momento se puede reiniciar para llevar indefectiblemente a la destrucción.

como producto de la curiosidad y el afán de adueñarse del entorno mediante la palabra.

Si Flaubert no goza de sus simpatías literarias por interponer una mirada fría entre sus impresiones y la traducción en palabras, y fragmentar hasta la saciedad la narración de los acontecimientos despreciando así la dimensión de futuro, Jules Verne representa la persecución febril de una meta que justifica la ansiedad por cubrir una a una las etapas que sean necesarias. De él señala Gracq como obras maestras del cumplimiento de sendas obsesiones vitales y geográficas *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras* y *Le Sphinx des glaces* en las que pone de manifiesto la voluntad imperiosa de cumplir un objetivo, a pesar de todos los obstáculos encontrados en el camino¹¹. En cambio, Gracq condena la novela de los existencialistas y de los *nouveaux-romanciers*. Estos últimos se sirven de lo que él llama técnicas privativas: el novelista se priva a sí mismo de expresarse en su deseo de limitarse a lo real. La técnica ocupa el lugar de la voz del escritor, que se cree obligado –afirma Gracq– a suministrar junto con la propia novela, su modo de empleo.

Lo que Gracq exige sobre todo a la ficción es que sea portadora del sentimiento de inminencia, de la presencia de un horror lejano pero amenazante. No en vano se interesa sobremanera por la novela negra, con sus consabidas mansiones maléficas donde todo puede suceder¹² y en la que se privilegia el *tempo* de la novela policiaca, el de la expectativa en toda su pureza, y por ello el más novelesco de todos los ritmos. El universo narrativo de Gracq

¹¹ “Il y a eu Jules Verne. Je le vénère, un peu filialement. Je supporte mal qu’on dise du mal de lui. Ses défauts, son bâclage m’attendrissent. [...] C’est mon primitif à moi. Et nul ne me donnera jamais honte de répéter que "les Aventures du capitaine Hatteras" sont un chef-d’œuvre”. Estas afirmaciones hechas en *Lettrines* (1967), se las repite cumplidos ya los 90 años a Jean-Paul Dekiss en su conversación con él recogida en la “Revue Jules Verne”: “Jules Verne a été la passion de lecture de toute mon enfance, et je ne m’en suis jamais détaché; je le relis encore dans l’édition en livre de poche que je possède”. Véase asimismo sobre el tema de la debilidad de Gracq por Julio Verne y los motivos aducidos: Suárez Sánchez, 2005: 231-248.

¹² Así por ejemplo, el siniestro y extraño castillo de *Au Château d'Argol*, relato rico en referencias a *La Maison Usher* de Edgar Poe, el Roscaël de *Un Beau ténébreux*, el edificio del Almirantazgo en *Le Rivage des Syrtes*, la casa misteriosa de *Le Roi Cophetua*, todas ellas construcciones que serán teatro de trágicos acontecimientos oportunamente presagiados. Sobre el caso concreto de *Le Roi Cophetua*, véase: Suárez Sánchez, 1998: 407-416.

se regirá pues por unas leyes que se desprenden de la asunción de algunos principios capaces de generar la novela ideal. De sus creaciones, la que según él se acerca más a la perfección es *Le Rivage des Syrtes* (1951)¹³.

De entre esos principios habría que subrayar en primer lugar la idea de un moderno heroísmo que está integrado en la vida real. En *Au Château d'Argol*, la apariencia aristocrática concedida a los tres protagonistas, Albert, Heide y Herminien, contempla a la vez belleza, inteligencia, fortuna y sensibilidad, como signos visibles de los seres elegidos que son. La belleza es en Gracq esplendorosa hasta la fascinación, y por ello mismo fatal pues incita a la profanación y a la violencia. Así ocurre en *Un Château d'Argol*, en donde dará lugar a una violación, a un suicidio y a un crimen, pero también en *Un Beau ténébreux*, cuyo protagonista, Allan, con su poderoso atractivo físico y mental, provocará una serie de acontecimientos trágicos. La belleza conlleva siempre en Gracq la desgracia.

El narrador y protagonista de *Le Rivage des Syrtes*, el aristócrata Aldo, no es poseedor de los atributos casi sobrehumanos de sus antecesores de Argol ya que, no demasiado seguro de sí mismo, es manipulado por otros personajes más sagaces que él como Vanessa y Danielo y se va acercando más al hombre corriente en todos los órdenes. Sin embargo es capaz de simbolizar la pasión de todo un pueblo y sigue conservando la juventud, el valor, la honradez y la capacidad profética del mediador. De hecho, en la obra es nombrado solemnemente Observador y destacado en las Fuerzas Ligeras encargadas de proteger su país. Esta línea cada vez más humana y menos divina la continúan héroes posteriores como Grange y Simon que comparten además con Aldo la mirada escrutadora del mundo que los rodea, ya que son sustancialmente los encargados de observar, comentar y testimoniar para transmitir información, encarnando a la perfección la figura del “veilleur” de la que hablaba André Breton.

En efecto, *Un Balcon en forêt* recoge muchos de los presupuestos de *Le Rivage des Syrtes*. La casa de Les Falizes, en donde se hacen fuertes Grange y sus

¹³ De hecho, fue galardonada con el premio Goncourt que Gracq rechazó en coherencia con las ideas que había expresado en el panfleto *La littérature à l'estomac* sobre el comercio literario y la poca seriedad de los premios literarios.

compañeros, constituye, como el edificio del Almirantazgo de Aldo un puesto adelantado en el frente de una guerra latente que no acaba de explotar. Para Grange, a pesar de estar inmerso en la Segunda Guerra mundial, esa casa y sus alrededores del bosque resultan ser un paraíso en el que tiene la oportunidad de encontrar camaradas, de vivir una relación amorosa, de practicar la caza, de saborear sorprendentemente, dada la misión que tiene encomendada, una sensación de paz. De esta manera, al rechazar un nuevo puesto que se le ofrece, supuestamente menos peligroso, Grange elige su personal manera de desertar sin dejar de cumplir con su deber, de mantener la guerra a distancia aunque solo sea provisionalmente, sintiéndose durante ese periodo todopoderoso y dueño de su destino.

Su decisión le permite adueñarse de un espacio y de un tiempo que arrebatara temporalmente a una muerte incesantemente anunciada. En *La Presqu'île* en cambio, la introspección de los personajes se limita a su más sencilla expresión, hasta el punto de hacer pensar al lector en las creaciones novelescas del *Nouveau Roman*, a pesar del rechazo de Gracq por esta opción literaria, como ya hemos señalado¹⁴, debido a la distancia que la voz narradora toma con respecto a los hechos que describe y a su débil implicación en unos acontecimientos que apenas merecen ese nombre. Sin embargo, el sentimiento de la profecía, del *fatum*, persiste con toda su intensidad.

Los protagonistas o personajes principales gracquianos no tienen generalmente un *status* social preciso, y caso de tener alguno, no juega un papel preponderante en sus vidas y no determina especialmente sus actuaciones. Gozan de una relación muy distendida con la sociedad. Su destino no consiste en afrontar el mundo y sus adversidades, sino su yo interior y la propia condición humana que lleva irremediamente a un destino concreto. Las intrigas gracquianas se organizan en torno a grupos cerrados: guarniciones constituidas por el azar y mantenidas por el deber de servicio a la comunidad ante una amenaza externa; colectividades restringidas, no por elección recíproca sino por una designación exterior cuyo origen escapa al lector. Sobre

¹⁴ No hay que olvidar la fecha en la que Gracq publica esta novela (1970), inmersa en los mejores momentos de productividad de los *Nouveaux-romanciers* en Francia. Parece que Gracq no fue del todo insensible a esta tendencia que respondía a su vez a la inclusión de la fenomenología en la novela americana.

esos grupos Gracq hace que sobrevuele una obsesión que es para él la esencia de lo novelesco: el Otro aguarda siempre amenazante y termina por apoderarse de mí. El número generalmente reducido de personajes no hace sino concentrar la tensión: “La vie commune s'organisait naturellement comme la succession distincte et à peine réelle dans ses surprenants enchaînements des scènes d'un théâtre où le nombre des acteurs limité à l'extrême dû accentuer le caractère purement intérieur du drame” (Gracq, 1990: 72). El mundo al contrario me deja intacto, de ahí la pasión de Gracq por la naturaleza, siempre benéfica, incluso cuando muestra toda su energía.

La relación entre esos personajes obligados a convivir es a menudo un complejo deseo, que no se ejerce únicamente sobre el sexo contrario. Allan, el calavera, ejerce un poder de atracción sobre hombres y mujeres por igual. Albert y Herminien disfrutaban en Argol de una fraternidad viril. Por otra parte, la virilidad temperamental de las heroínas llega a ser un rasgo sorprendente. De todo ello resulta un reparto ambiguo de funciones bastante igualitario. La mujer sin embargo suele ser capaz en Gracq de transformar el aspecto del paisaje o entorno en el que aparece, y con ellos a su propio observador. La mujer domina y posee lo que la rodea y se adueña de la voluntad de su amante. Vanessa, Heide y Kundry¹⁵ podrían pertenecer a la mitología celta por la que su creador siente gran admiración y en la que la mujer juega un papel esencial al ser en cierta manera una diosa, una reina que tenía poderes y que buscaba un compañero para confiárselos. Heide tiene el aspecto de una diosa celta a causa de su aspecto solar: hermosa, luminosa, sobrenatural, única, excepcional, inteligente, libre. Sin pretenderlo expresamente, transfigura Argol y envenena las relaciones entre Albert y Herminien, amigos desde hace mucho tiempo. Locamente enamorada de Albert, provocará los celos de Herminien y la pérdida del grupo por la violencia que se desencadenará. La Vanessa de *Le Rivage des Syrtes* ejerce igualmente sobre las cosas y las personas un poder de embrujamiento, pero de forma malintencionada y solapadamente hasta un determinado momento. Es la parte oscura de Heide –de hecho, Heide tiene los cabellos dorados y Vanessa negros como ala de cuervo, cumpliendo los tópicos

¹⁵ Heroína de la única obra de teatro de Gracq, *Le Roi pêcheur*, publicada en 1948 y estrenada en 1949 en el teatro Montparnasse y vapuleada por la crítica. Es una versión del *Parsifal* de Wagner, aunque el Graal de Gracq es totalmente pagano, dada su hostilidad hacia el cristianismo.

de la apariencia de los personajes en la novela del XIX– y llega a causar pavor . Su forma de vestir, con trajes largos negros o blancos que subrayan su atemporalidad, sus apariciones espectrales durante la noche, su hermetismo, cautivan a todo el que la mira. Seduce a Aldo y lo empuja a transgredir la prohibición de traspasar la barrera establecida por dos países enemigos, acto que podría evocar la incitación de Eva a Adán a cometer el pecado original, y que la liberará de su angustia ante la abulia de su pueblo, aunque provocará el desencadenamiento de una guerra aniquiladora. Aldo no está totalmente convencido de lo que ha hecho, y lo estará menos cuando Vanessa se desprenda de la máscara que lo había subyugado hasta entonces. Mona, la amante de Grange en *Un Balcon en forêt*, es una mujer aniñada, una nueva *Nadja* cuyo atractivo reside precisamente en su inocencia y fragilidad, que vive con él un amor afortunado y feliz. La primera parte de la obra presenta un mundo aislado e idílico en el que los amantes solo se preocupan de quererse sin pensar en nada más. La segunda parte representa también un segundo tiempo en la mente de Grange, que experimenta en un momento dado el deseo de partir y le pide sorprendentemente a Mona que se marche. Y es que si las mujeres comparten el orden físico del hombre en Gracq, no comparten en cambio el orden espiritual, y acaban por convertirse para él en un freno o en un desequilibrio peligroso que el hombre tiende a rechazar para recuperar su libertad.

En cuanto a la intriga, la novela de Gracq es estructuralmente una fábula. En cada creación encontramos a un héroe que recibe una llamada del exterior o de sí mismo y parte en búsqueda de algo (una verdad, el cumplimiento de un deber, su propia identidad...). En su viaje real o ficticio, el héroe transgredirá lo prohibido para llegar a menudo a la muerte, que no representa la nada o el puro fin de las cosas, sino la señal de un renacimiento. Albert, el héroe de Argol está empeñado en resolver los enigmas del mundo de los sentidos y del pensamiento. La llegada de sus invitados al castillo de su propiedad le hará internarse más allá de los límites racionales en determinadas experiencias dejándose llevar por Herminien, su doble diabólico, quien juega el papel perverso que jugará Vanessa en *le Rivage des Syrtes*, como ya se ha dicho. Las trágicas consecuencias, una violación y dos muertes, no impedirán sin embargo al único superviviente, Albert, recobrar junto con su soledad su estabilidad emocional una vez desaparecidos, aunque sea dramáticamente, los elementos

perturbadores de su ataraxia. En *Un Beau ténébreux*, cuando Allan y Dolorès entran en escena, han llegado ya al final de su hermenéutica: la decisión de su suicidio, a la espera de encontrar el secreto que procede de una llamada del más allá. Allan se convierte en el animador de un juego macabro en que se verán implicados unos jóvenes veraneantes que gozaban hasta la llegada de la misteriosa pareja de unas felices vacaciones, hasta el punto de que se despierta también en ellos un instinto de muerte. En *Le Rivage des Syrtes* es todo un país el que se ve envuelto en el vértigo de la destrucción. Orsenna está en pie de guerra desde hace décadas con el país vecino, el Farghestan, situado justamente al otro lado del mar que los separa, aunque las hostilidades abiertas han cesado desde hace años. El principado de Orsenna va cayendo en un declive provocado en parte por la falta de estado de alerta y de cohesión interna frente a un peligro exterior adormecido. Aldo, empujado por Vanessa, interpreta unos extraños incidentes como un nuevo desafío –que no es tal– por parte del país enemigo y desencadena una agitación que se adueña del país. El héroe se atreve a sobrepasar la línea establecida como frontera lo que provoca que Orsenna sea destruida por la guerra, pero este final anuncia al mismo tiempo su salvación pues el país renacerá de su propia debacle. En cuanto a *Un Balcon en forêt*, la búsqueda de Grange será la vuelta a una vida en total acuerdo con la naturaleza, fuera del marco temporal convencional y liberado de cualquier vínculo sentimental.

Desde la perspectiva del personaje gracquiano la parte de la fábula que constituye el acontecimiento se confunde siempre con la llegada de alguien o de algo. Nada escapa a la espera, ese pulso monótono, ese ritmo profundo que es el propio resorte de la ficción y la auténtica protagonista de las obras de Gracq. Esa espera es ante todo proyección del deseo, fascinación ante lo que está por llegar. Su plasmación textual consigue irritar al lector que debe aprender a saborear cada párrafo sin pretender llegar más allá, porque a menudo ese más allá no existe. El acontecimiento es a la vez vértigo y espectáculo. Imposible de ser contado en su integridad, se inmoviliza en instantáneas que lo representan de manera indirecta: cuadros, grabados, escenas oníricas, ensoñaciones, objetos simbólicos de todo tipo. La imagen surge en el seno del relato como una especie de enigma y contiene el secreto de la obra entera que se cierra sobre ella como una tumba. Gracq consigue de esa forma condensar todo un mito en una figura.

Para esta fábula, Gracq idea un funcionamiento que designa como “en ceinte fermée” o muro circular, que transmite al texto entero circundado por él cada línea leída: “La vertu du livre est de récupérer et de se réincorporer –modifiées– toutes les énergies qu’il libère” (Gracq, *Lettrines* 2, 1983: 128). La novela se convierte en ese caso en una ilustración de los poderes del lenguaje y se acerca al funcionamiento de la poesía¹⁶. En cuanto a la materia que aquélla narra, no tiene por que ser real ya que Julien Gracq considera el realismo como una impostura¹⁷. Esa es la razón por la que no incluye en su intriga puntos de referencia reales como nombres de lugares o personajes históricos¹⁸, ya que su aparición tiene como resultado en su opinión condicionar la libertad de los personajes del relato. Pero, consciente de que el conocimiento de todas las cosas en nuestra civilización comienza por los nombres, y de que éstos son la clave del terreno desconocido, se esmera en disfrazarlos y en hacerlos portadores de verdades ocultas: *Fargbestan*, *Tängri*, *Rhages*, *Trangées*, son una asignación profética de otras palabras parónimas: *guerre*, *geste*, *orage*, *rage*, *rivage*, *étranger*, *phare*. Al mismo tiempo, a menudo los nombres elegidos encubren la firma secreta del autor diseminada en anagramas imperfectos: *Argol*, *Graal*, *Gérard*, *Grange*, *Gourcuff*, *Tängri*, *Kergrit*, conteniendo de forma recurrente la secuencia *gr*. Si es verdad que en algunos relatos el escritor conserva el nombre de la provincia, forja sin embargo los nombres de los lugares concretos donde se desarrolla la acción. En *Le Roi Cophetua* por ejemplo, se habla de Bretagne al lado de nombres concretos inventados; a veces procede por analogía o por *collage*: el *Moriarmé* de *Un Balcon en forêt* procede de la fusión entre dos nombres de poblaciones reales, *Monthermé* y *Morialmé*.

Una vez elegidos, los lugares son designados inequívocamente pues no hay paraísos imaginarios en Gracq, pero sí una luz envolvente, difusa y mágica. Su

¹⁶ De hecho los textos de *Liberté grande*, poemario publicado en 1946, son auténticas ficciones breves a la par que poemas en prosa.

¹⁷ “Quand il n’est pas songe, et, comme tel, parfaitement établi dans sa vérité, le roman est mensonges et d’autant plus qu’il cherche à se donner pour image authentique de ce qui est” (Gracq, *Lettrines*, 1982: 91).

¹⁸ Cuando así lo hace, el nombre no corresponde a la realidad evocada en la novela. Es el caso de *Au Château d’Argol*, el topónimo designa una ciudad bretona real, que Gracq no conocía pero cuyo nombre leyó en un horario de autocares y cuya sonoridad le agradó para designar la propiedad de Albert en el relato citado.

visión del espacio procede por una parte de una mirada analítica e intelectual, adecuada a la perspectiva de geógrafo y especialista en geomorfología, y por otra, de una preferencia personal por los lugares elevados desde los que se puede observar la tierra ordenada en un panorama que invita al desciframiento de un jeroglífico espacial. A esta visión aguda y penetrante de la realidad se añade y superpone otra más impresionista, que capta las sensaciones sutiles y etéreas así como las intangibles de la memoria y las recompuestas por la anamnesis, incluso por las asociaciones que se derivan de la ensoñación o la duda. De esta manera, la novela reúne la visión del entorno, el afloramiento del mundo interior, el deseo de evasión por la fantasía y se apropia de los elementos estructurales del cuento.

Otro principio respetado por Gracq es el de hacer participar al lector en el proceso del impulso creador permitiéndole acceder a la incertidumbre de la génesis de la obra. Esta tensión se percibe en los desenlaces suspendidos, como el de *Le Rivage des Syrtes*: “[...] je croyais marcher au milieu de l'agencement bizarre et des flaques de lumière égarantes d'un théâtre vide –mais un écho dur éclairait longuement mon chemin et rebondissait contre les façades, un pas à la fin comblait l'attente de cette nuit vide, et je savais maintenant pour quoi le décor était planté” (Gracq, 1992: 321). El “Comment la rejoindre?” de *La Presqu'île* cuando, después de haber estado haciendo tiempo mientras llega la mujer que espera, el narrador contempla impotente cómo una barrera le impide acceder al lugar donde por fin vislumbra su figura; el adormecimiento equívoco de Grange al final de *Un Balcon en forêt*, que el lector no es capaz de distinguir de una posible muerte.

También hace un guiño al lector al atreverse a utilizar derivados a veces inventados: *sabotement*, *lézardement*, que designan más que objetos, cualidades y procesos inestables. Esos particulares neologismos conservan el concepto pero se alejan de la realidad, objeto o acción que les han servido de soporte. En ocasiones, Gracq se sirve de la letra itálica para resaltar alguna palabra invitando al lector a prestarle una atención especial. Si en las primeras novelas la itálica funcionaba como superlativo, analogía o apreciación incidente, a partir de *Le Rivage des Syrtes* la frecuencia de ese tipo de letra se reduce y su uso se vuelve más selectivo, señalando una precisión importante: “– Ce n'est pas une pensée, Aldo. Tu as compris bien des choses, mais pour celle-ci tu es trop

jeune. Ce n'est pas une idée fixe. C'est une dernière volonté” (Gracq, 1992, 317). Asimismo, delata la dificultad del escritor para situarse dentro de su propio discurso, la vacilación, la hipótesis que se presenta espontáneamente a la mente, en consonancia con la literatura fantástica a la que no renuncia y con la ascendencia claramente surrealista del autor. De hecho, este uso es un préstamo de Breton. En el estudio que le dedica¹⁹, Gracq alude a los diferentes registros que maneja el impulsor del movimiento surrealista cuando escribe y a que esta diferencia de entonación se materializa por un recurso sistemático a la itálica.

Todo esto prueba que el verdadero poder de propulsión textual para Gracq reside en el estilo y no en la intriga. A pesar del deseo de entendimiento con su lector, la imagen que persigue un autor cuando está creando no coincide nunca con la que suscita en su destinatario, pero este desfase es para Gracq una ventaja más que un obstáculo, pues interpreta la lectura como construcción y juego que se apoya sobre la indeterminación del texto. La lectura nos hace experimentar un placer, una pasión contagiosa que no se sacia hasta que no se comparte con otros. Existe en Gracq una poesía de la lectura muy poderosa, capaz de constituir el núcleo de una poética de los géneros, al oponer la posible resurrección literal del poema a la recomposición que la elisión de la memoria hace sufrir a la novela, de la que el lector tendría que hacer por fuerza, dada su extensión, una reconstrucción espectral: “[...] la récurrence plus ou moins régulière du naufrage de pans entiers qui ont sombré dans le souvenir, de points d'ignition au contraire qui continuent à l'irradier, et à la lumière desquels l'ouvrage se recompose tout autrement” (Gracq, 1982:130).

En conclusión, para Gracq los libros y los lugares se interpenetran, dado que el viaje conduce a la escritura —él ha sido a lo largo de su vida un gran viajero—, le proporciona su punto de partida y a veces su tema principal a la ficción, y que leer supone muy a menudo viajar con el pensamiento. Por eso la temática espacial ha ocupado el primer plano de la obra gracquiana²⁰. Existir supone para Gracq estar en el mundo. La condición humana se plasma para él en la

¹⁹ Se trata de *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* (1948).

²⁰ Basta recordar los títulos que Gracq ha elegido para sus obras: *Au Château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un Balcon en forêt*, *La Presqu'île*, *La Route*, *Les Eaux étroites*, *La Forme d'une ville*, *Autour des sept collines*, *Carnets du grand chemin*.

figura de la que se sirve a menudo de la “plante humaine”, por lo que entraña de receptividad vegetativa, y que no tiene nada de negativo. Esta conciencia del ser en el mundo constituye la única moral que defiende como escritor: la dignidad de la pereza, que le hace clamar contra el deseo compulsivo de manipular el mundo por parte de aquellos que no se conceden el tiempo de recrearse en él: “Tant de mains pour transformer ce monde, et si peu de regards pour le contempler” (Gracq, 1982: 169).

Todo paisaje es al mismo tiempo espectáculo e historia. A pesar de sus veintitrés años de enseñante de historia y geografía, Gracq no es un escritor paisajista pero sí tiene de los lugares una percepción de historiador, atento a los valores que determinan los deseos de un individuo o un grupo. En su esencia, la Historia es acontecimiento, del que la Geografía es el decorado o teatro de hechos pasados o posibles. Sin proclamar ninguna ideología, el valor didáctico de los modelos biológicos de la historia parece desviarse en su obra hacia fines esencialmente poéticos. Existe en la Historia un poeta poderoso: la obsesión colectiva, provocada por un hecho transcendental del que no puede escapar el individuo. Así, la sensación angustiosa de calma electrificante de *Le Rivage des Syrtes* reproduce el ambiente previo a la Segunda Guerra mundial. Pero hecha la salvedad de concederle a la época lo que le corresponde, Gracq ha insistido en la fertilidad del abono cultural en el que crece cualquier literatura. Los libros alimentan a los libros: *Le Rivage des Syrtes* nació del comienzo de *La hija del capitán* de Alexander Pushkin; *Un Balcon en forêt* de algunas líneas de *Les Communistes* de Louis Aragon en las que habla de las *blockhäuser* de las Ardenas. Se podría afirmar de la obra de Gracq lo que él afirma de la ciudad de Roma en el incipit de *Autour des sept collines*²¹ (1988): “Tout est alluvion, et tout est allusion”.

Si hay una obra de Gracq que concentra su pensamiento y su práctica vital de la lectura y de la escritura y que puede por tanto cerrar este análisis ésta es *Les Eaux étroites* (1976) en la que relata el recorrido favorito de su infancia: el paseo en barca por el Evre, afluente del Loira, cercano a Saint-Florent-le-Vieil, su

²¹ Obra perteneciente al ciclo consagrado a los lugares, que inaugura *Lettrines*, y que presenta la confrontación de una ciudad conocida a través de la visión de otros, plasmada en la pintura y en la literatura con la percepción directa del escritor, bastante desmitificadora, al visitar la ciudad.

pueblecito natal, comuna en donde vive actualmente. Este corto relato está guiado por la corriente del río; la progresión de la barquita, como tirada por una fuerza magnética invisible, une la densidad del recuerdo y la riqueza simbólica de las grandes imágenes tanto biográficas como literarias elegidas para su evocación. Del mismo modo, la coherencia del relato y la libertad disgresiva del fragmento se transforman al mismo tiempo en un ensayo autobiográfico con forma de prosa poética. *Les Eaux étroites* ofrece además un privilegiado punto de vista sobre la obra narrativa de Gracq ya que aquí vienen a confluír todas sus novelas, como si remontaran la corriente del río hasta su nacimiento²². El paseo en barca por el Evre se funda en una serie de cuadros, de una especie de decorados de un escenario rico en efectos especiales y transformaciones que desfilan ante los ojos del paseante a medida que se desliza sobre el río. Dichas imágenes son la base de una ensoñación asociativa en las que todos los recorridos se superponen: la trayectoria del río, el paseo ritual de la infancia y el que el escritor volvió a hacer con motivo de la escritura de esta obra. Se entrelazan el recuerdo, los avatares de la redacción, la relectura luego, y las reflexiones que la prolongan. Sin abandonar el Evre, el texto se permite disgresiones como la evocación larga y exaltada de *Les Chouans* de Balzac²³, comentarios de crítica literaria a propósito de un héroe de Poe, alusiones a Jules Verne, a Nerval, a Bachelard.

El texto se presenta como una investigación, a partir de una sinuosa pregunta sobre las razones que lo llevaron a convertirse en escritor, pregunta en la que tiene a bien a incluir las palabras “de bonne heure” de inspiración proustiana que hacen al lector interpretar el Evre como un nuevo Combray:

²² Véase sobre el tema en cuestión el estudio publicado por la autora de este artículo: Suárez Sánchez, 2001, 364-369.

²³ A propósito de Balzac, que como hemos señalado, se aleja de la noción de novelista ideal para Gracq, explica en *En lisant en écrivant* lo siguiente, válido también para otros autores de los que no admira la totalidad de su obra sino creaciones concretas: “Si on me questionne, je répondrai sans même réfléchir que " j'aime Balzac ". Si je m'interroge plus précisément sur mon goût véritable, je constate que je reprends et que je relis sans m'en lasser *Beatrix* et *Les Chouans*, quelquefois *Le Lys* ou *Séraphita*. Les autres livres de Balzac, s'il m'arrive de les rouvrir, ne donnent lieu le plus souvent qu'à une ratification d'estime un peu distraite: le plaisir, largement commande par une glorification universelle, qu'ils me dispensent, est celui que pourraient me donner en réalité quinze ou vingt autres romanciers” (Gracq, 1981: 169).

“Pourquoi le sentiment s’est-il ancré en moi de bonne heure que, si le voyage seul –le voyage sans idée de retour– ouvre pour nous les portes et peut changer vraiment notre vie, un sortilège plus caché, qui s’apparente au maniement de la baguette de sourcier, se lie à la promenade entre toutes préférée, à l’excursion sans aventure et sans imprévu qui nous ramène en quelques heures à notre point d’attache, à la clôture de la maison familière ?”(Gracq, 1976:9)

La investigación recurre al clásico procedimiento de reconocimiento de lugares que esclarecen la pregunta sin llegar a responder a ella. Gracq novelista-crítico se instala aquí más que nunca en la confluencia de las aguas de la escritura y de la lectura, la producción y la recepción. El título de su obra:

“En lisant *en écrivant*”²⁴

en donde la parte en itálicas aparece sin coma de separación, viene a subrayar que el paso de la lectura –necesariamente previa para Gracq como hemos visto– a la escritura se hace *a posteriori* pero sin solución de continuidad. Supone reconocer un vínculo innato entre la ficción y la reflexión sobre ella en la propia producción. En suma, creador de ficciones inolvidables por su hálito de magia y su recuperación de la intriga y del héroe eterno, Gracq concentra en el ejercicio de su propia lengua la búsqueda de una relación íntima y sensual en la que se recrea y por la que consigue su propósito de seducir al lector.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- GRACQ, Julien (1990) *Au Château d'Argol*. París, José Corti (1938).
GRACQ, Julien (1945) *Un Beau ténébreux*. París, José Corti.
GRACQ, Julien (1948) *Le Roi pêcheur*. París, José Corti.
GRACQ, Julien (1948) *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain*. París, José Corti.
GRACQ, Julien (1992) *Le Rivage des Syrtes*. París, José Corti (1951).
GRACQ, Julien (1958) *Un balcon en forêt*. París, José Corti.
GRACQ, Julien (1961) “Pourquoi la littérature respire mal” en *Préférences*. París, Jose Corti.
GRACQ, Julien (1982) *Lettrines*. París, José Corti (1967).

²⁴ Transcribimos el título con los dos tipos de letra originales elegidos por el autor.

- GRACQ, Julien (1970) *La Presqu'île* (contiene *La Route*, *La Presqu'île*, *Le Roi Cophetua*). París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1974) *Lettrines II*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1976) *Les Eaux étroites*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1980) *En lisant en écrivant*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1985) *La Forme d'une ville*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1988) *Autour des sept collines*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1992) *Carnets du grand chemin*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (2002) *Entretiens*. París, José Corti.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena (1998) “El ritmo de la espera en *Le Roi Cophetua* de Julien Gracq”, en AAVV, *Les Chemins du texte*, Universidad de Santiago de Compostela, tomo II, pp. 407-416.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena (2001) “Las riberas de una ensoñación”, en AAVV, *Creación espacial y narración literaria*, Sevilla, Ed. Pérez, Caballos, Raventós, pp. 364 - 369.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena (2006) “El apasionante mundo de Jules Verne”, en AAVV, *Logosphère*, Granada, Ed. Comares, pp. 231-248.
- ROUDAUT, J., (1981) “L'écrivain au travail”, en *Magazine littéraire* n° 179, París, diciembre.