

Español

Julien Gracq

Ministère des Affaires étrangères.
**Direction générale de la coopération internationale
et du développement.**
Direction de la coopération culturelle et du français.
Division de l'écrit et des médiathèques.

Michel Murat Nacido en 1950, antiguo alumno de la École normale supérieure, catedrático de Literatura Francesa en La Sorbona. Trabajos de investigación sobre Julien Gracq (estudio de *Le Rivage des Syrtes*, Corti, 1983, completado con una monografía, Belfond, 1992), el surrealismo y la historia de las formas poéticas.

Réalisation **adpf publications** Nicolas Peccoud.

6, rue Ferrus. Paris 75014 ●

Fabrication Cent pages. Typographie Dynamo S.P.Millot.

Composé en Architype Renner & Linotype Trump Mediaeval.

© Imprimé sur papier Munken Elk 80 grs.

Ministère des Affaires étrangères — adpf ●

Mai 2000

-
-
-
- 7 **Au château d'Argol**
[En el castillo de Argol]
- 9 **Un beau ténébreux**
[Bello y tenebroso]
- 12 **Liberté grande**
[Libertad grande]
- 15 **André Breton. Quelques aspects de l'écrivain**
[André Breton. Notas sobre el autor]
- 17 **Le Roi pêcheur**
[El rey pescador]
- 19 **Le Rivage des Syrtes**
[El mar de las Sirtes]
- 22 **Un balcon en forêt**
[Los ojos en el bosque]
- 25 **La Presqu'île**
[La península]
- 29 **Préférences**
[Preferencias]
- 32 **Lettrines, Lettrines II**
[Letras floridas, Letras floridas II]
- 35 **Les Eaux étroites**
[Aguas angostas]
- 36 **En lisant en écrivant**
[Leyendo y escribiendo]
- 38 **La Forme d'une ville**
[La forma de una ciudad]
- 40 **Autour des sept collines**
[En torno a las siete colinas]
- 42 **Carnets du grand chemin**
[Apuntes del camino real]
-
-
-

Cronología de Julien Gracq

- 1910: el 27 de julio Louis Poirier nace en Saint-Florent-le-Vieil. Ambas familias son oriundas de Val de Loire y Les Mauges. El padre es viajante de comercio por cuenta del negocio familiar, una mercería al por mayor.
- ≈ 1916: infancia feliz en una familia que no ha sufrido en la guerra: lector precoz, colegio, juegos en la isla Batailleuse, vacaciones en Pornichet.
- 1921: empieza la enseñanza secundaria en el Instituto Clemenceau de Nantes, interno, régimen que le acompañará hasta el khâgne y la *École normale supérieure*, en 1935. La separación afectiva dejará huellas profundas pero se compensa con resultados escolares brillantes.
- 1928: alumno de Alain en Henri IV. Descubre París, el cine, el arte moderno.
- 1929: en una representación de Parsifal descubre a Wagner.
- 1930: ingreso en la *École normale supérieure*. Decide estudiar Geografía con Emmanuel de Martonne y preparar un título de Ciencias Políticas. Lee Nadja y el Manifeste du surréalisme.
- 1936: primer puesto como catedrático de Historia en el Instituto de Nantes. Miembro del PCF y responsable de la sección de la CGT de su instituto, en Quimper (1937-1939).
-
-
- 1937: escribe Au château d'Argol.
- 1938: Julien Gracq encuentra su seudónimo y su editor: tras la negativa de Gallimard, José Corti, amigo de los surrealistas, publica Au château d'Argol.
- 1939: André Breton le manda una carta enardecedora, puede que decisiva. Se conocen en Nantes. Tras el anuncio del pacto germano-soviético, Gracq devuelve su carné del partido.
- 1940: la ofensiva alemana cae sobre el regimiento de Gracq en Flandes.

- Prisionero en Silesia hasta febrero de 1941 cuando se le libera por motivos de salud.
- 1941-1945: Gracq es profesor de instituto y luego asistente de Geografía en la Universidad de Caen. Escribe Un beau ténébreux, Le Roi pêcheur y los poemas de Liberté grande, obras que se publicarán al terminar la guerra.
- 1946: deja la Universidad; en 1947, se le nombra profesor de Historia y Geografía en el Instituto Claude-Bernard de París, puesto que ocupará hasta su jubilación, en 1970. Su vida transcurre a partir de entonces entre París y Saint-Florent; trabajo y vacaciones, docencia y escritura, dos vertientes poco accidentadas. Escribe el ensayo André Breton; empieza Le Rivage des Syrtes.
- 1949: en el Théâtre Montparnasse se representa Le Roi pêcheur, la crítica lo destroza. Gracq ajustará sus cuentas escribiendo La Littérature à l'estomac.
- 1951: Le Rivage des Syrtes gana el Prix Goncourt pero, como ya lo había anunciado, Gracq lo rechaza.
- 1953: empieza a escribir una novela que no terminará; diez años después publicará un fragmento, «La Route».
- 1955: empieza a redactar sus cuadernos: impresiones de viajes y lecturas, fragmentos personales, textos aislados. Será un fondo para alimentar sus libros de narraciones, a partir de Lettrines.
- 1958: publicación de Un balcon en forêt: Gracq traslada a las Árdnas su experiencia de aquella «extraña guerra».
- 1961: Gracq reúne en Préférences los ensayos críticos escritos desde 1946.
- 1967: publicación de Lettrines. Adaptación de Un beau ténébreux para la televisión, por Jean-Christophe Averty.
- 1970: último libro de ficción, La Presqu'île recoge «La Route», «Le Roi Cophetua» y una extensa novela corta que da título a la obra. Gracq se jubila y pasa el verano como profesor invitado en la Universidad de Madison, en Wisconsin.
- 1971: André Delvaux adapta Le Roi Cophetua para el cine, con el título «Rendez-vous à Bray».
- 1974: publicación de Lettrines II, que recoge las notas redactadas desde 1965. Un fragmento del conjunto se convertirá en Les Eaux étroites, editado en 1976.
- 1978: adaptación cinematográfica de Un balcon en forêt, por Michel Mitrani.
- 1980: la prensa aplaude la publicación de En lisant en écrivant y cree asistir al resurgir de un autor olvidado.
- 1985: publicación de La Forme d'une ville, contribución esencial de Gracq a la Geografía Social y autobiografía entre líneas.
- 1988: publicación del libro sobre Roma, Autour des sept collines.
- 1989: principio de publicación de la obras completas en la Biblioteca de La Pléiade; el segundo volumen se editará en 1995.
- 1992: publicación de Carnets du grand chemin, relevo de Lettrines.
- 1999: Julien Gracq vive en Saint-Florent-le-Vieil.

Au château d'Argol

Julien Gracq redactó Au château d'Argol en el verano de 1937. Gallimard no quiso editar el manuscrito y Gracq no acudió a ningún otro editor hasta que, por un encuentro fortuito, se lo propuso a José Corti, librero-editor y amigo de los surrealistas. Corti aceptó; el libro se editó en diciembre de 1938.

Au château d'Argol es el umbral de la obra de Gracq, separado de ella por el paréntesis de la guerra y el cautiverio, como un pórtico orgulloso de un estilo más arcaico. Es sin embargo una obra de juventud, dominada por el deseo de explicarse y por el descubrimiento maravillado del poder de la escritura. A primera vista, el libro es una «historia extraordinaria», en la línea de Edgar Poe, pero los recursos fantásticos están al servicio de preocupaciones estéticas o morales. El argumento reúne en una mansión bretona, entre el mar y el bosque, a un trío protagonista: dos jóvenes, Albert y Herminien, y una mujer, Heidi, que pasa de los brazos de uno al otro y a la que ambos destruyen antes de encontrarse en una cuchillada una vez desaparecidas las mediaciones. El libro no centra su interés en la mujer que pronto queda relegada al papel de objeto, a pesar de sus valores: el libro se interesa sobre todo en la «unión necesaria» de ambos hombres, quienes son recíprocamente «el fantasma del doble y el contrario»: Albert y Herminien se oponen como la luz y la oscuridad, el espíritu y la materia, la especulación y la acción. La narración es un drama de la encarnación y la reversibilidad; el contagio de una herida sexual se propaga, desde el beso «robado» por Heidi a Albert hasta la violación de Heidi por Albert y la herida de Herminien, golpeado por su caballo. En el grabado de la habitación de Herminien, representación del misterio del Graal, la sangre gloriosa y la sangre corrupta del rey herido, Amfortas, se confunden, cerrando el ciclo

sobre sí mismo sin que se resuelva ni se supere la cuestión de lo «sagrado» (a pesar de las insistentes referencias a Hegel), denominación de Gracq para esa suprahumanidad o sobrerrealidad, inmanente aunque negra, frente a la cual se confunden la salvación y la condena.

El primer libro de Gracq es más abstracto, más violento y más revelador que las obras posteriores. Los capítulos se siguen sin transición, marcando cada uno un hito o un lugar («*Le bain*», «*La chapelle des abîmes*», «*La forêt*»). El decorado se trata con una mezcla de intensidad sensorial e idealización empecinada. El antropomorfismo impera sin concesiones, la soledad interpreta de manera incesante los humores afectivos. Y la mansión, de un lujo y un primitivismo igualmente extravagantes, es una casona bretona y un palacio ideal tipo William Beckford, pero que un arquitecto modernista hubiera acondicionado ajustándose a la lógica de los juegos de luz.

La narración penetra en los pensamientos de los protagonistas sin explicarlos ni juzgarlos. Como no hay diálogo, la narración da al libro su tono singular, «ese chorro unido y sin ruptura» de un énfasis soberbio. Los epítetos elegidos para lo sublime, con frecuencia por pares o desarrollados en perífrasis, sostienen la audacia de la frase, abrupta a veces, casi en vilo otras. Un estilo vecino a Lautréamont con telón de fondo de Poe y, entre la ironía, vibra a veces la inocencia de lo puramente novelesco, un puro romanticismo (como esa frase que encantaba a Mandiargues: «se desvistieron entre las tumbas»).

El «Proemio» que introduce la narración se escribió meses después. Fruto de la revisión y el cálculo, cumple con su cometido porque ha servido de guía para entender no sólo Argol sino la obra novelesca de Gracq.

Su propósito se reduce a tres tesis. La primera reivindica «el parentesco evidente» del libro con una «escuela literaria» reconociéndose el surrealismo, aunque sin nombrarlo: de ahí procede la «nueva luz» que la obra pretende dar al tema de la salvación. La segunda menciona a Wagner como «roturador» de ese mismo enfoque y presenta Argol como una «versión demoniaca» de Parsifal. La tercera se refiere al modo de lectura: Gracq rechaza cualquier interpretación simbólica de su narración aunque asume la parodia de una escritura cuyas figuras «nos cautivan por ser absolutamente familiares».

Pero esos elementos, que Gracq parece convertir en las claves del libro, le son bastante ajenos. El surrealismo sirve sobre todo de puente hacia el romanticismo y la novela negra. La referencia a Parsifal aporta a la narración un emblema antes que un modelo generador: los elementos de la leyenda, redistribuidos y camuflados, sólo se reúnen en la descripción de un grabado. El libro no pretende en absoluto sublevarse contra la literatura, todo lo contrario, la consideración de los «signos sagrados» que hay que vencer inspira al escritor «un sentimiento complejo hecho de vértigo creador, melancolía y gloria».

Au château d'Argol se ganó de entrada a André Breton, porque vio en el libro una «realización» del surrealismo, el momento en que éste «gira libremente para confrontarse con las grandes experiencias sensibles del pasado». Ese reconocimiento literario, decisivo, se convertirá muy pronto en amistad.

Un beau ténébreux

El segundo libro de Gracq se compuso en dos fases. El breve prólogo se escribió en otoño de 1940, en un campo de prisioneros de Silesia. Liberado a principios de 1941 por motivos de salud, Gracq vuelve a Angers

y redacta la novela en 1492, al mismo tiempo que los poemas de Liberté grande. El libro se publicará después de la Liberación, en 1945.

El autor dice «yo» por primera vez en el prólogo y se oye además el timbre de su estilo: «En estos días escurridizos y huidizos del final de otoño recuerdo con una predilección muy especial los caminos de aquella pequeña playa de repente invadidos por el silencio en el crepúsculo de la estación.» Se representa como el «ladrón de momias» que vuelve al lugar del drama y recorre un «teatro vacío» que recobrará vida con la ficción.

La narración se abre con el «Diario de Gérard», de tono singularmente distinto; se interrumpe hacia los dos tercios del libro donde aparece un narrador anónimo, pero su voz no coincide con la del prólogo. La historia transcurre durante la temporada del *Hôtel des Vagues*, en el decorado, realista a fin de cuentas, de la costa bretona. Pone en escena a un grupo de veraneantes entre los que destaca el narrador, Gérard, «joven universitario lleno de porvenir», ironía doble del autor, y la rubia Christel, «princesa lejana» o «Atala de bien», figura femenina bastante estereotipada pero complementaria de Gérard, en quien Gracq delega muchos recuerdos personales (el internado, la afición a la ópera). En segundo plano aparecen un adolescente «complicado hasta la saciedad», Jacques, y una joven pareja, Henri e Irène, a la que separarán en seguida las afinidades electivas. A este pequeño universo llega el guapo tenebroso: Allan es la cara, el ángel casi, de la tentación. Más que la seducción, que no escatima, lo que atrae de él es el enigma de su presencia y su ociosidad. Enigma transparente para el lector: rápidamente se entiende que ha sellado un pacto de suicidio con la mujer fatal que le acompaña a veces, Dolores; pero la confesión de ese secreto, finamente en suspenso, es la trama de la historia.

El tema del libro no es Allan sino la cuestión que lleva consigo; la ficción permite entender el efecto que produce en un grupo cerrado la presencia de un ser absoluto. Lo que se desea no es la muerte sino esa suprahumanidad momentánea conferida al haber celebrado un compromiso con ella. A través del diario de Gérard, el texto abunda en reflexiones en torno al esquema: sobre la pasión, «hija de la muchedumbre», la teatralidad, los ritos del sacrificio (como la tauromaquia). La impulsión heroica no es protagonista, sólo ocupa un papel trágico para responder a las expectativas del colectivo: el tentador es, en primer lugar, quien cede a tal tentación antes de caer en su propia trampa y morir empujado para que salga del escenario. De ahí viene una profunda ambigüedad cuyo título es el emblema: Allan, «príncipe de la vida» es al mismo tiempo el último vástago de un linaje literario, un nuevo Amadis, un nuevo Nerval, pero también el renacimiento de tipos más vulgares como *L'Homme à l'Hispano*, de Pierre Frondaie. El doble suicidio se inspira de un poema de Vigny que a su vez se basa en la muerte romántica de Kleist y Henriette Vogel. Pero el destino de Allan evoca también los suicidados del surrealismo, Jacques Vaché y Jacques Rigaut; parece responder por la negativa a la pregunta formulada en 1925 por *La Révolution surréaliste*, «¿Es el suicidio una solución?». Sin embargo, Gracq otorga a su personaje el tiempo suficiente para que salgan de sí mismos quienes hayan sabido participar en el juego. Adulterio burgués (Irène), deriva onírica en la vida real (Henri), entrega (Christel), disimulo detrás de la careta de novelista (Gérard), cada cual encuentra su verdad. La exaltación épica de la búsqueda se nutre con el papel trágico del que no puede separarse. Y como contrapunto de pantomima literaria destacan figuras perfectas: el Cristo de los días de Emaús, entre Resurrección y Ascensión y, en otro plano, los poetas: Rimbaud, el Chateaubriand de *La Vie de Rancé*; en

el horizonte de esa estirpe se adivina, aunque no se nombre, la figura de André Breton.

La síntesis de la obra de arte no controla perfectamente la ambigüedad del texto. Un exceso de reflexiones e imágenes repartido entre los personajes, diálogos desmesurados a veces y una curiosa incongruencia de tono. La interrupción del diario de Gérard, previsión técnica para la última escena que debe existir entre Allan y Christel, empobrece el texto y hace que el desenlace parezca más artificial. La relación con la literatura de Un beau ténébreux, sigue enmarañada: la materia de los textos críticos está presente en germen pero interfiere con la cuestión misma de la novela: ¿qué protagonista, qué lenguaje, para qué novela? Porque este segundo libro es también para Gracq una novela experimental, el interrogante más radical que se haya planteado sobre la empresa de escribir, sus medios y su sentido.

Liberté grande

Julien Gracq sólo ha publicado un libro de poemas, Liberté grande, completándolo en tres ediciones sucesivas, entre 1946 y 1969. El libro se compone de dos conjuntos. La serie inicial, título del libro, comprende cuarenta textos breves, escritos entre 1941 y 1943 y publicados parcialmente en revistas defensoras del surrealismo, como Fontaine o Les Quatre Vents. Un segundo conjunto formado por la breve colección «*La terre habitable*» (1951), al que se añaden «*La sieste en Flandre hollandaise*» (1951), especie de meditación existencial y una de las obras principales de Gracq; siguen dos textos aislados, «*Gomorrhe*» (1957) y «*Aubrac*» (1963).

Con su tensión paradójica, el título de Liberté grande reivindica que la ética del escritor es un individualismo aristócrata y libertino, al tiempo que define el régimen

propio de la poseía. A diferencia de la novela, el poema no abarca el tiempo. La escritura y la invención coinciden; los cortacircuitos, las imágenes eruptivas, los *collages* convierten al poema en un teatro de apariciones y derrumbes. Son historietas que recuerdan los «hechos resbaladizos» y «hechos precipicios» de Nadja y mantienen el espíritu subversivo del surrealismo. No obstante, la fantasmagoría y el decorado, con una dominante invernal, son más bien de Rimbaud. Gracq, que cita en el epígrafe al «ciudadano de una metrópolis dura y moderna», compone aquí sus Illuminations.

El texto poético es una especie de laboratorio: Gracq elabora en él fábulas, formas y figuras que sirven de matriz para toda su obra. Fábulas como la de «*Truro*» donde «el crecimiento de la albura mineral reduce el espacio interior disponible de las habitaciones»; formas como el retorno insidioso de Isabelle en el perfil perdido de Elisabeth («*Isabelle Élisabeth*»); figuras como las «estampas obsesivas» enumeradas en «*Le grand jeu*», que hace el inventario de los elementos dispares del autorretrato en el marco cerrado de un poema. Dos temas son de mayor amplitud. El de la ciudad como forma generadora del yo sólo se desarrollará plenamente en La Forme d'une ville (1985): pero el texto liminar de Liberté grande, «*Pour galvaniser l'urbanisme*» (1941), coloca los jalones asociando una visión de París como un buque fantasma, un sueño sobre «*Circeto des hautes glaces*» de Rimbaud y la evocación de la «ciudad real» de Saint-Nazaire, deslizándose hacia el mar junto al buque construido. Por otra parte, esos poemas escritos en tiempo de guerra están atormentados por la visión de ciudades evacuadas ante una deflagración inminente, momento donde la apariencia «vacila y se transforma en una imagen totalmente distinta».

Diez años después, «*Les Hautes Terres du Sertalejo*» y sobre todo «*La sieste en Flandre hollandaise*» marcan una evolución. El surrealismo se aleja, con sus ardidés y rupturas de sentido; la escritura se acerca a la prosa. La ciudad deja sitio a la naturaleza; la exteriorización de sí mismo en el brillo de las imágenes abre paso a un sueño marcado por Bachelard: imaginación material, intimidad cósmica, poética del espacio. Lejos de la historia, será a través de ese aspecto vegetativo e inmemorial como Gracq reivindicará los derechos de la «queja humana». Estos dos textos de Liberté grande se unen en la experiencia descrita casi como la fenomenología de ser en el mundo. Por un lado, el imaginario Sertalejo, arquetipo del altiplano: tendido «con las palmas abiertas en la hierba glacial»; el poeta siente que se convierte en «un lugar puro de intercambio y alianza». Por otro lado, el universo casi familiar del Flandes holandés: el polder forma un enclave donde la vegetación se encierra sobre las huellas del hombre como «cuando se pasa un dedo por unas pieles». La inteligencia se absorbe y se exuda por el cuerpo; el pensamiento «fluye por todas partes hacia el filo de la pura conciencia de ser». El éxtasis no lleva aquí a ninguna catástrofe: en la última cámara del laberinto se forma una «fina burbuja de transparencia» que esconde la morada ideal del yo.

Al largo fragmento de «*La sieste en Flandre hollandaise*» responderá mucho más tarde Les Eaux étroites (1976), narración corta contada detenidamente, a fuerza de estirar un reducido dato narrativo. Estas referencia de escala y de duración bastan para dibujar el ámbito de la poesía. Gracq no ha escrito nunca un verso: su obra se inscribe en el devenir moderno de una forma, el poema en prosa, hasta el punto de que, al desaparecer, se confunde con la literatura.

André Breton. Quelques notes sur l'écrivain.

Julien Gracq escribió el ensayo en unos meses. Fue publicado a principios de 1948, en un alarde de admiración y simpatía. Tiene pleno valor de compromiso cuando Breton, muy aislado al volver a Francia, intenta reavivar el movimiento surrealista. Es el punto culminante de la mediación crítica de Gracq, donde el retrato de Breton como conquistador de la auténtica vida va acompañado de un autorretrato a perfil perdido. La adhesión de Gracq es la de un lector, no la de un miembro del grupo; desde ese punto de vista, nada esencial diferencia el ensayo sobre Breton de los textos dedicados a Chateaubriand o Balzac.

Como indica el subtítulo, Gracq no se propone escribir la historia del surrealismo. Claro que se habla del grupo pero en tanto que «medio», como un conjunto poco diferenciado. Gracq no escribe ni una línea sobre Aragon o Eluard, que se pasaron al bando estaliniano; tampoco las hay para Artaud, Desnos o Max Ernst. Descuida los debates internos y externos que conforman el enrejado del surrealismo; aparta de un manotazo el marxismo, considerado como un apéndice del sistema hegeliano. Gracq centra su interés en la «acción de la pluma». De ahí sacará la estructura y el estilo de su discurso crítico.

El ensayo está constituido por una serie de arabescos en torno a temas ajustados a las citas que forman el título de los capítulos. «*Tout ce qui doit faire aigrette au bout de mes doigts*» se inspira del método de Bachelard para estudiar las figuras del electromagnetismo pero situándolas en la historia de lo imaginario del siglo XIX, subrayando el parentesco del surrealismo con el romanticismo alemán. El magnetismo lleva a Gracq de la polarización a la dialéctica, de Hegel a Freud; en ambos casos, el amalgama entre filosofía y poesía, reflejo del enfoque de Breton, se ejerce a expensas de la primera. El capítulo titulado «*Battant comme une porte*» está

dedicado a los libros de Breton. Gracq ve en Manifestes y Nadja el «intento insólito de superponer el vivir al registro de la vida diaria, la escritura progresiva de un destino». El itinerario de Breton le brinda el tema épico de la búsqueda, Toisón de oro o Graal, cuyo reto, transpuesto al juego social, sería una salida airosa de la condición humana. Tal aventura metafísica, que reduce a insignificantes las actas del existencialismo, se expresa en una «locura de la poesía». «Memoria afectiva de un modo de vivir ya perdido» y herramienta idónea para romper los límites al mismo tiempo, comunicando por una parte con la gran histeria y con la revolución por otra, la poesía es el fundamento de un mito nuevo encarnado por el artista moderno al tiempo que lo construye: un poeta es aquel que crea su propia leyenda.

Todos los hilos tendidos por el autor se anudan en el último capítulo dedicado al estilo de Breton. Gracq demuestra que el estilo es a la vez un instrumento de descubrimiento y un medio de comunicación «tan fuerte como una mano apoyada en el hombro». Identifica los dos procedimientos esenciales: el movimiento de la frase «rompiente» y la energía de la palabra a través del uso de la cursiva. Evalúa de paso el reto del automatismo y de las modalidades de su incorporación en una escritura consciente. Una «misma longitud de onda» lleva consigo el estilo en la escritura y en la vida: el ensayo pertenece así a la experiencia fundadora de la lectura.

El ensayo de Gracq es el fruto de una coyuntura inhabitual y ocupa un lugar aparte. Gracq se sentía dentro y fuera del surrealismo; se había acercado a Breton quizá con mayor intimidad en los libros que en la vida pero lo conocía y lo amaba. El comentario se despliega en ese espacio ambiguo y vibrante donde Gracq se siente más cómodo que nunca.

Le Roi pêcheur

Le Roi pêcheur se escribió en 1942-1943, pero se publicó en 1948, un año antes de que se escenificara en condiciones decepcionantes: distribución poco homogénea donde el escepticismo de Lucien Nat (Amfortas) contrariaba el brillo de Maria Casares (Kundry), vapuleo de los «Aristarcos de turno», Jean-Jacques Gautier et Robert Kemp. Gracq debió de sufrir en el fracaso y sólo volverá al teatro para escribir una adaptación de la Penthesilée de Kleist (1953) por encargo de Jean-Louis Barrault.

La obra se basa en el tema del Graal; es una versión «gracquiiana» de Parsifal de Wagner, completada por la fuente germánica de Wolfram von Eschenbach, prolongación de Au château d'Argol en la dirección indicada en su «Proemio». El Graal de Gracq es explícitamente anticristiano: denuncia la recuperación del mito por el cristianismo como una superchería; en la obra, el ermitaño Trévrizent brinda una visión caricatural del dogma cristiano, inspirada en las críticas de Nietzsche. Gracq quiere arrancar lo sagrado a la transcendencia, lo que le lleva a manejar el desenlace con poca habilidad. Las dos pruebas a las que somete al protagonista se condensan en una sola en la que Perceval se queda mudo y se retira. La fórmula final, «Redención al Redentor», cierra el ciclo sobre sí mismo y deja abierta la herida del rey.

La obra opone a la posesión transcendente del Graal, la idea de lo posible, absoluta en la inmanencia y que hace vana la dialéctica de la falta y de la redención en la que se apoya el drama de Wagner. Como lo surrealista, lo posible vale más que la misma realidad pero se mantiene aparte de ella en vez de apuntar a un «lugar del espíritu» en el que se resuelvan las contradicciones. Si bien Perceval elige lo posible, Amfortas se queda con la herida. No hay que interpretarlo como el estigma

del pecado sino como la contrapartida de la realeza, es decir, de la participación de lo divino; con ella, dice el Proemio, Amfortas encarna «la condición humana» enfrentado con lo divino que «ha sacado de sí mismo».

El Proemio, escrito en 1947 cuando se prepara la publicación, opone con una rapidez polémica los mitos griegos «cerrados», cuya estructura de maquinaria infernal sólo es un «sucedáneo del pecado original», a los mitos «abiertos» de la Edad Media, como la historia de Tristán o la del Graal: mitos de raíces precristianas que hablan de «tentaciones permanentes y recompensadas». La polarización acentúa el optimismo conquistador del mito y compromete al servicio de una causa identificada explícitamente con el surrealismo, un texto que era menos seguro y más sombrío. André Breton considerará Le Roi pêcheur como «una obra totalmente surrealista» y la colocará en el primer puesto de todo lo escrito por Gracq.

Gracq buscó la concentración y el rigor en su único ensayo dramático: pocos personajes, amplia exposición en díptico (Perceval frente a Trévrizent y luego Clingsor) que abre una intriga literaria basada en la revelación progresiva de la verdad. Los temas habituales de Gracq se trabajan en función de una retórica escénica, hecha de contrastes y simetrías. Pero Le Roi pêcheur sólo tiene un gran personaje, Amfortas, y no logra evitar el didactismo de la obra de tesis. Los personajes se explican demasiado, como si tuvieran que encargarse de orquestar la voz narrativa de la novela; pero en el teatro no se puede describir sin discurrir. A Gracq le faltó seguramente confianza en la fuerza del espectáculo porque este hermoso texto no ha encontrado todavía ni su director escénico ni su público.

Le Rivage des Syrtes

Las circunstancias han convertido Le Rivage des Syrtes en el libro faro de Julien Gracq y para muchos lectores es el texto que resume su obra. Se trata en realidad del proyecto más ambicioso que haya logrado terminar Gracq, el único en el que intenta «la conjunción de una gran época, un gran formato y un gran estilo». El acervo de la obra anterior está presente: técnica narrativa, arte de orquestar los temas, diálogo oblicuo con el surrealismo en torno al tema del mito. La evolución posterior se anuncia con la merma de la narración y el terreno ganado por el paisaje; la invención de la Señoría de Orsenna y su historia son sin lugar a dudas el punto culminante del «sueño» novelesco de Gracq.

Le Rivage des Syrtes transpone a ese mundo inventado el proceso que lleva a la explosión de una guerra, según la vivió Gracq entre 1936 y 1939; la ficción aísla un «espíritu de la Historia» al tiempo que mantiene alejada la actualidad. La Señoría de Orsenna, lugar de la acción, es, a imagen de Venecia, una república mercantil venida a menos. A Aldo, protagonista y narrador de la novela, lo destinan al Sur, «al frente de las Sirtes» para escapar de una vida de patricio hecha de ocio y vacío. Descubre una guerra olvidada con Farghestan, Oriente fabuloso que se extiende allende los mares. La espera fascinada suscita primero signos, actos luego: la contemplación de los mapas, una vela oteada y encontrada luego en las ruinas de Sagra. Aldo lucha contra el capitán Marino, a cuyo cargo está la «fortaleza en ruinas» del Almirantazgo y mantiene el *statu quo* a costa de una tensión incesante. En la capital de la provincia de las Sirtes, Maremma, «Venecia de Sirtes», arrastrando los estereotipos del simbolismo hasta sus aguas descompuestas, Aldo conoce a Vanessa Aldobrandi, princesa heredera de una facción de aventureros y traidores. Lo lleva a la isla de Vezzano,

desde donde se divisa el volcán que domina Farghestan, y con palabras herméticas que hacen consonancia con el sermón agnóstico que escucha Aldo la noche de Navidad, le encomienda una misión. El destino de Aldo se cumple: un «viaje» de reconocimiento lo lleva al otro lado del mar, en una exaltación serena que parece recomponer el mundo y restituirle un sentido perdido. Pero justo cuando va a «acostar» en Farghestan, suenan tres cañonazos y el barco se da la vuelta.

El movimiento que animaba el libro se atasca, como si el mismo autor estuviera afectado por la contradicción entre el impulso del deseo y las potencias mortales que provoca. Pero sigue adelante, mostrando cómo se ampara la opinión del mediador que ha «objetivado en voluntad» veleidades confusas: sirviéndose de las versiones existentes y de las ficciones de la política, el proceso en marcha llevará de por sí a actos de guerra y a la destrucción de Orsenna anunciada incidentalmente. Expulsan a Marino y, accidente o suicidio, desaparece en la laguna; Aldo se pone al mando de las Sirtes.

No sabremos más. Mucho después, Gracq comentará que el libro «marchaba a pie de guerra hacia una batalla naval en el último capítulo que no llegó a librarse». Pero en cuanto Aldo se repliega, el libro entra en una fase reflexiva formada por dos etapas. La primera es un diálogo entre Aldo y el «enviado» de Farghestan; la Historia se interpreta como «relaciones pasionales», como un juego mortal de seducción y desafío. La segunda etapa corresponde al último capítulo, redactado por Gracq después de una interrupción de dieciocho meses. Una especie de epílogo en el que Aldo vuelve a Orsenna. Se reúne con su padre, político caricatural, y describe con todo detalle el estado de ánimo colectivo cuando una agitación burlesca, como una Tercera República en el ocaso, se entremezcla con las expectativas místicas del Gran Día. Se encuentra por último con el anciano

Danielo, instigador disimulado de su acto, su padre y su doble simbólicamente: pero Danielo también es un mediador, el catalizador de un devenir cuya razón ignoramos y del que no dan la clave las analogías orgánicas, ni los ejemplos históricos, ni los mitos que se superponen y entremezclan en el texto.

La poesía de los lugares y los instantes es la sustancia preciosa del texto. Las descripciones se mantienen al paso de la narración: se recorren todos los paisajes, contemplados como si fuéramos vigías. El de la ribera de Sirtes, concreto y simbólico a la vez, es una landa rasa y cubierta de juncos «deslizándose hacia la desnudez absoluta». Las ciudades, Orsenna, Maremma, Sagra en ruinas, dan al texto un tinte italiano. De nada serviría buscar en ellas la más mínima actividad económica. El negocio se relega al pasado, la ciudad se resume en las masas humanas de las calles, en las mansiones patricias y en las casamatas del poder: es la perspectiva marginal de un caminante y un poeta de la Historia.

El estilo acentúa la atmósfera del «ocaso de Occidente» que impregna la novela. Muchas páginas llevan la huella de un decorado algo arcaizante, sin parangón en la obra de Gracq. La amplitud de la frase, las variaciones modales («me parecía»), los juegos de epítetos, hipérbolos, confieren a la escritura una dignidad teatral atravesada a veces por un toque de ironía. Junto a la vuelta en leitmotiv de imágenes de vigilia, de sueño, de vacuidad, de espera, de impulso, el estilo tenso y brillante como una seda aumenta la autonomía de la ficción y da al libro una coherencia más íntima al ser él mismo emblema de una cultura compuesta, frágil pero capaz de confundir a su propio declive.

Publicado en septiembre de 1951, Le Rivage des Syrtes obtuvo el Premio Goncourt, rechazado por el autor. Gracq se consideraba comprometido por la crítica acerba de los premios literarios a la que acababa de librarse en

La Littérature à l'estomac. En cuanto surgieron los primeros rumores al respecto, advirtió al jurado de su postura pero éste hizo caso omiso y metió al escritor en la trampa de su propio combate por la dignidad literaria porque su negativa no podía sino hacer ruido en torno a la obra. Gracq no saldrá indemne de lo que considera un «abuso de poder». Y elegirá abstenerse de participar directamente en la escena literaria, conteniendo con ello sus talentos de polemista.

Un balcon en forêt

Siete años transcurren entre Le Rivage des Syrtes y la publicación de Un balcon en forêt (1958): compás de espera durante el cual la obra novelesca cambiará de rumbo de un modo decisivo aunque no deliberado. Gracq había empezado hacia 1953 una novela; tenía escritas las dos terceras partes aproximadamente pero la redacción se interrumpió sin reanudarse. El fragmento publicado con el título «*La Route*» (incluido en La Presqu'île) demuestra que la novela se iba a situar en un universo imaginario, hecho de elementos históricos ensamblados por emblemas. Era como reemprender el camino de Le Rivage des Syrtes pero ahora, el otro lugar no lleva a ningún sitio.

Sirviéndose de la diversión, Gracq se decide entonces a transponer entre Mosa y Bélgica su propia experiencia de la «extraña guerra» y la derrota de 1940. La génesis de Un balcon en forêt necesitará dos estaciones. Lleva la marca del abandono «de una *messe de minuit aux Falizes* que [...] habría dado al libro [...] un equilibrio bien distinto». Gracq deja de lado lo religioso como había renunciado a los mundos imaginarios. La ausencia de misa del gallo rompe el paralelismo entre Un balcon en forêt y Le Rivage des Syrtes, que tienen un episodio idéntico en pleno centro; no son dos versiones de una misma historia.

En 1940, la colectividad se desagrega en la derrota sin que surja una pulsión colectiva: el mito se borra, el heroísmo ya no tiene objeto. El individuo se coloca en primer plano.

Un balcon en forêt narra la «extraña guerra» de la «casa-fuerte» de Falizes, puesto de vanguardia aislado en el bosque de las Árdenas. La historia empieza en octubre de 1939, con la toma de mando del aspirante Grange, y se termina la noche del 31 de mayo de 1940, después del ataque alemán; un cañonazo ha destrozado el búnker, matado a dos hombres de la guarnición y herido a Grange quien se duerme al final, para no despertarse quizá. El universo de la ficción se acerca pues a su autor a quien el aspirante Grange, desvalijado de sus vínculos por la vida militar, aporta un *alter ego* creíble. El libro se construye en un equilibrio sutil entre presencia de sí y distancia de sí. La perspectiva interna se ve objetivada por la narración en tercera persona pero en realidad todo se ve bajo el prisma de la mirada de Grange y sus dispositivos ópticos: incendio del búnker, calibrador del cañón antitanques, brechas de luz en los caminos, panorama del «teatro de la guerra» desde el balcón natural que domina el valle del Mosa.

El enfoque de las narraciones anteriores se invierte: la Historia y la Geografía aportan ahora los materiales del sueño. La intriga de la «extraña guerra» superpone al ciclo de las estaciones su duración lineal, acumulativa. En el último tercio del libro cambia el ritmo: la salida de las mujeres detiene el tiempo cíclico; la irrupción de la Historia, con la llegada de los carros alemanes, reduce la cadencia de la narración para relatar minuciosamente los cuatro últimos días. La acción se desarrolla en el decorado del bosque herciano que hace las veces de estructura física (el tejido continuo de pequeños árboles lo convierte en un elemento comparable al mar), arquetipo del universo de los cuentos, y lugar donde inesperadamente va a desarrollarse la tragedia

moderna de la guerra relámpago. Pero el tema de la novela se cristaliza en torno a la «casa-fuerte». El búnker coronado por una especie de chalé alpino era la conjunción «perfectamente improbable»: la guerra en la planta baja, la paz en la primera planta. Todo un juego de oposiciones ambivalentes organizado en torno al polo de arriba y de abajo, de lo abierto y lo cerrado, del adentro y el afuera: refugio traidor que complace a Grange y fija su destino.

El encanto del libro estriba en esa superposición de realismo y mito. Gracq relata con humor la vida diaria de la pequeña guarnición ociosa que coloniza la aldea de las Falizes, cumpliendo respecto a las mujeres «un puesto interino ejemplar». Las relaciones internas del grupo, con la guarnición de Moriarmé o las tropas de paso se captan con una acuidad casi etnográfica. Un balcon en forêt contiene además una auténtica historia de amor, aunque se despidan a las mujeres antes de la batalla. Grande conoce a Mona en el bosque, bajo la lluvia; tiene ella algo de hada y de mujer-niña: «¿Cuántos años tienes? le decía él a veces... pero se daba cuenta de que la pregunta no tenía sentido y que la juventud no era aquí una cuestión de edad; era más bien una especie fabulosa, como el unicornio.» La habitación de Mona es el segundo interior de la narración. En ese campamento lujoso, aireado por el desorden, es donde «captura» a Grange; donde vendrá él a acostarse, agotado por su herida, al final de la historia. Mona, criatura sin vínculos sociales, cuyos actos se interpretan con diversas analogías vegetales o animales, es en la obra de Gracq la auténtica encarnación de la planta humana.

La guerra que se va aproximando conforme avanza el libro es del mismo tipo que los fenómenos meteorológicos: influir en el curso de los acontecimientos parece tarea imposible, incluso incongruente. Las diferencias con Le Rivage des Syrtes son aquí profundas. Desde el punto de vista colectivo, no hay ninguna

polaridad para regir la relación de Francia y Alemania: hemos salido del campo de las «relaciones pasionales». Y además, poco se habla de Alemania, el nazismo no se evoca nunca. Las operaciones propiamente militares se limitarán a la búsqueda vana de las rampas de acceso destinadas a proteger el búnker, a evocar el paso de la caballería, en orden perfecto a la ida, derrotados a la vuelta, y a un intercambio de cañones. Grange es un «desertor» que domina la guerra desde su «balcón» y se vale de artimañas para proteger su territorio. Conforme va creciendo la amenaza él se va interiorizando hasta cubrirse con el carácter radical de las soluciones imaginarias: Grange sueña que la batalla lo pase por alto y que la Historia lo olvide; a falta de ello, acumula las salidas entre dos luces, como una caza furtiva mental embriagada por la proximidad de una muerte a su vez fabulosa.

Un balcon en forêt es la auténtica novela gracquiana de la espera que sublima los momentos vividos al filo del cuchillo. Pero esta novela de la guerra no realiza la síntesis de la poesía y la Historia: «¿Qué hay entre la guerra y yo?» suspira el protagonista. La unidad del libro recubre así una profunda falla que constituye el tema.

La Presqu'île

El volumen publicado en 1970 recoge tres textos «*La Route*», fragmento de novela empezada hacia 1953 e inacabada; la extensa novela corta que da título al libro, y una narración más breve, «*Le Roi Cophetua*». Con él se cierra la obra novelesca de Gracq. Objetivo, su límite es casi interior porque cada uno de estos textos reconoce a su manera una frontera.

En «*La Route*» se siente el peso del libro. Nacido de un fuerte impulso, el libro se queda suspendido, sin llegar

al final ni volver a la salida. Estamos en una «época intermedia» de la Historia; se adivina. La historia de Le Rivage des Syrtes parece continuar después de la catástrofe, siempre en primera persona. La carretera es dirección y vestigio a la vez. La intención humana parlamenta en ella con las fuerzas naturales del suelo y la vegetación y su persistencia en fase de trazado permite medir el «retorno al salvajismo». Siguiendo esta idea, el texto se va convirtiendo en una digresión: de la carretera a las regiones y aldeas abandonadas atravesadas, al «depósito humano mezclado» cuyos márgenes cruza, a las mujeres por último, donde esboza, olvidándose del tema del capítulo, una singular utopía de las relaciones entre los sexos. Este enlace motivado y oscuro a la vez de la carretera con la mujer pone el texto en dificultad y demuestra los problemas de «tono» que dice haber encontrado Gracq.

«*La Presqu'île*» prolonga en cambio la vena «realista» de Un Balcon en forêt. El límite alcanzado aquí es el de la ficción: un paso más y se da en el ensayo autobiográfico. El argumento se reduce efectivamente a un molde: Simon espera a Irmgard en el tren de las 12:53; como no llega, se va a reconocer los lugares a los que piensa llevarla. Da la vuelta de la península hasta el puerto de Kergrit, donde se instala en la habitación del Hôtel des Bains. Más tarde, vuelve para el tren de las 19:35 pero sus reflexiones le impiden acercarse: «¿Cómo acercarse? se pregunta desorientado». Simon se encuentra con los lugares de sus vacaciones infantiles; es un doble del autor: lo que recorre es la península de Guérande, entre Savenay (la estación de Brévenay) y Piriac-sur-Mer (Kergrit). Se pueden identificar los lugares aunque se hayan transpuesto los nombres inscribiéndolos en consonancia celta y haciéndolos participar de un orden mítico: el Marais Gât es el Brière.

«*La Presqu'île*» es la narración del tiempo vivido por dentro, orientado por el momento final, que no deja de estar comprimido por un sentimiento de urgencia (¡voy a llegar tarde!) o, al contrario, se siente dilatado por la euforia de la anticipación (tengo mucho tiempo). Ese ritmo se conjuga a la vez con los movimientos (rodar, pararse, andar, aparcar, marcharse) y con la alternancia de los humores: el sentimiento de comodidad, nota dominante, se ve cortado por «pequeños precipicios» depresivos. Un desacuerdo fundamental («La emoción no coincidía nunca con el motivo: era antes o después, antes más que después») rige la relación amorosa con la mujer y con el mar. Simon engaña a una con la otra. La «visita de inspección» es para él solo. La dispersión del deseo llena la narración de personajes femeninos que aparecen en el campo visual, en un marco rodeado de oscuridad y objetos erotizados por la metáfora, como la llama de la refinería con su «suntuosa bufanda de ceniza hirviente».

Desde un punto de vista literario, el texto debe apreciarse respecto a el *nouveau roman* (a la que Gracq considera un subproducto sartriano). Por su minimalismo y su rigurosa linealidad, por la utilización muy flexible de las perspectivas y las voces en un marco realista sostenido, tacha de falsas las novelas sometidas a una técnica artificial, particularmente las de Robbe-Grillet. Gracq no renuncia en absoluto a la novela pero no cree que el estilo se renueve gracias a la combinatoria o a las formas.

«*Le Roi Cophetua*» mira más al pasado que al futuro. Es un texto extraño en el que Gracq parece que estuviera dispuesto a plagiarse a sí mismo pero que tampoco demuestra que la vena creadora esté agotada.

En el centro del texto hay una mujer que se da: «sencillamente así», dos palabras repetidas como un leitmotiv. Esta mujer sin nombre es la criada y amante

de Jacques Nueil, un dandy aviador y compositor vanguardista. Estamos en el Día de los Santos de 1917; la guerra da con las primeras imágenes de la revolución rusa. Nueil sirve en una escuadrilla de bombarderos; ha citado al narrador en la Fougeraie, su casa de campo al norte de París. Pero no está y el texto nos da a entender que no vendrá nunca. La velada transcurre esperándole en esa «mansión-museo» semejante a un teatro donde los decorados sustituyeran a los actores. Los personajes son sumisos: la mujer se viste para cenar con los ornamentos rituales del servicio. Después de un intento de salir bastante ineficaz, como subyugado por un hechizo, el narrador espera el momento en que esa mujer, siempre vista de perfil perdido, lo lleve a su dormitorio: pero en la mañana del Día de Difuntos, será él quien huya «con pánico y apresuramiento» antes de que el ritual se cierre «irremediabilmente» tras él.

Se reconoce en el esquema una variante de la historia de Perceval. La ficción se ha montado como una trampa para llevar al narrador hasta el sitio del rey, que es el de la muerte. La mujer es tentadora, mediadora, mistagoga, pero es lo ausente lo que compone el misterio y parece observar su desenlace. Estos secretos están contenidos en imágenes: un grabado de Goya, «La mala noche», que da la clave del erotismo «gracquiano», y el lienzo, inspirado en Burne-Jones, que representa en una «anunciación sórdida» al rey Cophetua y la mendiga de quien está enamorado. El hechizo está plasmado en ese cuadro donde intenta hacernos entrar pero del que no puede escaparse. Esta última novela corta se asemeja a un conjuro: se encuentran las huellas del Graal, las relaciones triangulares, la espera y muchos otros ecos de la obra. Pero si vuelve al pasado es para librarse de él: ese el precio que deberá pagar Gracq para escribir libros en los que hable en su propio nombre.

Préférences

Préférences reúne en 1961 los ensayos críticos escritos por Gracq desde el día siguiente de la guerra: el panfleto La Littérature à l'estomac (1950), la entrevista radiofónica «*Les yeux bien ouverts*» (1954) y la conferencia «*Pourquoi la littérature respire mal*» (1960).

En complemento, hay artículos dedicados a un escritor (Chateaubriand, Poe, Lautréamont, Rimbaud) o a un libro: «*Béatrix de Bretagne*», «*Ricochets de conversation*» (sobre Les Diaboliques, de Barbey d'Aurevilly), «*Le printemps de mars*», introducción a la traducción de Penthésilée de Kleist, «*Spectre du Poisson soluble*», o el estudio sobre «*Novalis et Henri d'Ofterdingen*», que demuestran su habilidad de prologuista. La diversidad de los textos es fruto de las circunstancias: reunidos en un libro, manifiestan la continuidad del pensamiento crítico de Gracq y la constancia de sus gustos.

De La Littérature à l'estomac se recuerda sobre todo la sátira de los premios literarios. Pero sólo es un aspecto de la polémica. Gracq ataca el sistema de promoción de la literatura que nos «la hace tragar»: sistema que falsea las relaciones del autor con la obra en las que se basa la legitimidad literaria. Sin desvelar los fundamentos económicos y sociológicos del sistema, Gracq desarrolla una explicación histórica: el aplastamiento ideológico provocado por la guerra, el mesianismo de los «nuevos tiempos» acumulan en su opinión sus efectos con los de la expansión del saber. El éxito del existencialismo lo confirma: la aparición de escritores «estrella» y «figuras de actualidad» cambia la índole de la relación literaria, acercándose a la democracia parlamentaria y la divulgación científica. Contra la irrupción de la economía de mercado en el terreno reservado de la «auténtica» literatura, donde

priman las relaciones personales de «preferencia» e «intersección», Gracq defiende la causa de la lectura, que considera una cuestión de amor, recordando así una opinión de Breton a propósito de la pintura. La polémica, que procede por oposiciones polares, y el radicalismo del rechazo aparentan el texto a los panfletos surrealistas. La Littérature à l'estomac chisporrotea con un verbo frío, contenido y vibrante a la vez, y uno lamenta que un escritor maestro del género se haya retirado del ruedo tan pronto.

El texto radiodifundido titulado «*Les yeux bien ouverts*» está escrito en aquel compás de espera posterior a Le Rivage des Syrtes. Gracq habla de sueños, que no se distingue del trabajo literario; de horas «blancas» de la pura experiencia sensible que serían «a su manera el tema real de su(s) libro(s)»; de «temas inevitables» que polarizan el «pobre sueño» del poeta, como la botadura de un barco, el punto de vista del oteador, la intrusión en una habitación vacía. Esta reflexión capta las fuerzas que dieron vida a la escritura. Las imágenes evocadas son por lo tanto una matriz imaginaria de la obra y no una clave que se le pudiera aplicar.

La conferencia «*Pourquoi la littérature respire mal*» vuelve a la reflexión polémica con menos vehemencia. Puede que sea el texto de Gracq más próximo a Spengler. La pérdida de contacto con los fondos de la cultura común, latino y cristiano, la invasión de la técnica y la reflexividad (se acusa en realidad a la nueva novela), corolarios de un agotamiento del impulso vital, el desfallecimiento de la poesía, son síntomas ya descritos en Le Déclin de l'Occident. Frente a la fuerza de las obras que propagan el «sentimiento del no»: Sartre y La Nausée en el primer puesto, seguido de Malraux y de Robbe-Grillet, más que de combate se habla de recursos; Gracq

evoca «al guerrero retirado del mundo de las Falaises de marbre, que herboriza a bordo del incendio de un mundo en decadencia»: es sin duda el puesto que cree ocupar en el panorama de la literatura.

Los ensayos críticos fijan los ámbitos de las «preferencias»: sólo falta Stendhal. La cultura de Gracq queda reflejada claramente: preponderancia del siglo XIX, afinidades románticas que explican el lugar ocupado por Alemania (Novalis, Kleist, Jünger), presencia del surrealismo pero sin sus «precursores» Lautréamont et Rimbaud. Si bien el abanico está sólo entreabierto, los surcos son profundos, constituyendo una subjetividad.

Aparecen los libros preferidos: de todo el teatro clásico, Gracq sólo se queda con Bajazet, de Balzac, Béatrix; son obras exóticas dentro de la producción de sus autores, al igual que Penthésilée en la de Kleist. El juego de preferencias enlaza libros dispares: las mismas olas se estrellan en Béatrix y Mémoires d'outre-tombe; en Racine y Kleist, Gracq ve brillar el mismo «núcleo oscuro» del sadismo femenino. La crítica entra en resonancia con la ficción; en un registro más íntimo, comunica con la autobiografía, a través de digresiones. Los años de internado se evocan a la luz del «pueril revés de las cosas» proyectado por Les Chants de Maldoror; el encuentro con André Breton en Nantes epiloga el estudio sobre Béatrix.

Préférences incluye también ejemplares de estudios literarios. En «Spectre du Poisson soluble», la lectura temática se inspira libremente de Bachelard: el ojo acaricia la superficie del texto dejando que las «grandes rosáceas de imágenes» se ordenen por sí solas, sin forzar el texto con la interpretación, lo rodean, algo más eficaz con una presa tan escurridiza. «Ricochets de conversation» nos brinda un modelo de estudio de estilo; el cortocircuito realizado entre el modo de enunciado de Les Diaboliques

y la figura del «Condestable» Barbey d'Aurevilly ilustra con fuerza demostrativa la relación entre «estilo de vivir y estilo a secas». Se piensa aquí en Proust (especialmente en las páginas sobre Flaubert): el mismo punto de vista del lector, la misma visión del detalle revelador; en ello reside el talento del crítico y del novelista.

Lettrines, Lettrines II

Desde 1954, Gracq anota en sus cuadernos notas cortas y recopia fragmentos más elaborados. De esos cuadernos, que se han publicado parcialmente en revistas, sacará cuatro volúmenes: Lettrines (1967) y Lettrines II (1974), En lisant en écrivant (1980) y Carnets du grand chemin (1992).

Los cuadernos no eran embriones ni diarios íntimos. La palabra demasiado romántica de «fragmentos» tampoco conviene a los textos, que más vale denominar «notas» o sencillamente «páginas». Cada texto constituye efectivamente una obra reducida, terminada y abierta a la vez, que comunica con otros textos escritos y leídos pero también con la experiencia y la memoria personal: respecto a las ficciones, la diferencia es más de extensión que de escritura. La nota no se refiere a una generalidad, como el aforismo, sino a la singularidad de un momento o de un estado de conciencia. La singularidad se subraya en el título, Lettrines: letra ornamental que abre solemnemente cada entrada de un tema. En el cuerpo del texto la equipara la cursiva asociada a una construcción nominal que insiste en el impacto del objeto en el pensamiento («*Clemenceau*: lo que choca sobre todo en esa personalidad de rasgos duros...»). La discontinuidad de la forma se equilibra con la continuidad de la actividad que le da vida. La nota es la escritura de los «márgenes» y de los «camino»; corresponde al registro de una conversación familiar

consigo mismo a la que se invita sin restricciones al lector.

El primer Lettrines vagabundea más que los siguientes volúmenes. Las dos grandes series que evocan libros y lugares se cruzan en un núcleo francamente autobiográfico. Además de comentarios esenciales sobre la novela o su génesis, muchas notas forman la poética de Gracq, pero de rebote, como la observación que opone los «ojeadores» a los «pajareros» en su acecho de la palabra exacta. Se codean con hermosos homenajes a seres desaparecidos: Marguerite Jamois, Jean-René Huguenin, dando al libro una densidad humana que no volverá a reproducirse.

La autobiografía se reparte entre la infancia y la guerra. De ésta sólo tendremos la narración de unos momentos de irrealidad vividos, el episodio de la «noche de los borrachos»; la comparación con Un balcon en forêt, que es de alguna manera una versión paralela, demuestra que la novela se ha nutrido en la fuente viva de la memoria. Pero con la infancia es distinto porque no tenía la influencia de las novelas. La historia del boomerang es un texto revelador sobre la relación entre el deseo y el acto, el original y la copia, el saber y la experiencia, el pasado y el presente, desvelando así las leyes de un carácter. La obra también es atractiva por el estilo, despliegue de una variedad sorprendente de registros. Una vivacidad con frecuencia guasona alterna con una sinceridad sin empaque: es imposible aburrirse y, de todos los volúmenes de Gracq, seguro que es el que se vuelve a leer con más gusto.

Lettrines II se publica en 1974. Material similar, presentado en secciones tituladas discretamente «*Chemins et rues*», «*Littérature*», es el índice de una recomposición de la obra de donde emergerán pronto

libros de otro tipo, como Les Eaux étroites (cuyos elementos proceden de esos cuadernos) y La Forme d'une ville.

La sección central «*Distances*» da el tono del libro: «La superposición invasora de lo que se ha sido sobre lo que se es, el don melancólico y pulposo del envejecimiento.» Se evocan a algunos conocidos del autor: una tía-abuela, una vecina, como prelude de la evocación del padre en un texto de belleza singular donde los lazos afectivos se recrean con la mediación natural, pero exclusiva, de la «poesía que sale de la Tierra». La vejez cierra las puertas pero brinda la mejor visión de los caminos recorridos: acotamientos, caminos de la baja Normandía durante la guerra, carretera de las Landas. El abanico topográfico se abre y brinda un mapa de la Francia «gracquiana», con puntos de atracción como Aubrac o Raz, y los que se rechazan, valle del Ródano o el Rusillón. Las páginas dedicadas a América, que Gracq descubre en 1970, sorprenden por la permeabilidad del texto para acoger todo tipo de palabras indígenas pero resuenan más áridas porque carecen de la compañía de los libros amados; el novelista norteamericano brilla por su ausencia, salvo Lovecraft, oriundo sin embargo de la Europa gótica, o un Edgar Poe menor. Notas muy variadas (recuerdan a Valéry) sobre la literatura subrayan las que pertenecen a la narración autobiográfica: los primeros contactos con la poesía en el liceo y sobre todo, la historia de amor con un libro, Le Rouge et le Noir. Se percibe con claridad la relación mantenida por Gracq con los libros: más que mero entorno, son para él un medio incubador y ese medio se abre de par en par a la experiencia y al mundo. De este volumen, menos libre y a veces menos inspirado que el anterior, emerge una imagen genérica de su autor: es el libro que más se aproxima a sus conversaciones y a las entrevistas que ha concedido.

Les Eaux étroites

Gracq decía de Chateaubriand que tuvo «la suerte suprema: las obras de arte producidas en la vejez». Esta frase viene a la memoria cuando se abre esa joya breve e imprevista, Les Eaux étroites. Chateaubriand, y también Nerval, y Proust evocado desde la primera frase con la expresión «temprano»: nos encontramos con la familia de los escritores de la memoria.

Les Eaux étroites son el «Combray» de Gracq. Narra en él el «paseo preferido» de su infancia, cuando «va por el Èvre», pequeño afluente del Loira, justo al lado de Saint-Florent-le-Vieil. El paseo brinda una secuencia de imágenes, como un diaporama proyectado delante de la barca: el *Chemin vert*, el lavadero de la Guérinière, el dramático episodio de la *Roche qui boit*, la landa cubierta de juncos y, para terminar, la aparición «pictórica» de un molino de agua. Son imágenes que sirven de soporte a un deambular imaginativo con asociaciones muy libres salpicadas de digresiones. La más amplia nos hace revivir Les Chouans, de Balzac, en una evocación en la que el texto se refleja como en abismo: al franquear el umbral del jardín público de Fougères, el escritor «irrumpe de lleno en un libro»; conjugando con magia el espacio y el tiempo, «todo vuelve a empezar, todo es auténtico».

Los elementos yuxtapuestos de Lettrines se someten ahora a un principio de cohesión que marca la fuerza de la novela. Los objetos que hacen de «intercambiadores» en la película mental se tratan ahora con el mayor refinamiento que nunca haya alcanzado Gracq. Son, evidentemente, imágenes: la leyenda de un libro ilustrado, motivos de pintura china, un cuadro de Ticiano; pero también versos de Nerval, o solamente gestos o cierta calidad de luz o silencio. El registro de la escritura personal juega sutilmente con la proximidad y la distancia,

pasando del «yo» al «se», o con la ambigüedad del presente que viste con el mismo color el pasado recordado y el comentario que lo aprisiona como un objeto del pensamiento.

El reconocimiento de los lugares es una manera de cuestionarse: los lugares conllevan imágenes cuya reapropiación compone la figura del yo. Pero la corriente del río, la barca, la vuelta a los orígenes, las horas del día, las edades de la vida, son también ricos tópicos inscritos en un espacio cuya realidad miniaturista subraya el texto: la comarca del Èvre es un emblema natural con los colores de Gracq. Es un simbolismo carente de mensaje. La estructura iniciática, explícita en el paisaje del «corredor oscuro» bajo la *Roche qui boit*, se utiliza con fines estéticos, «en un movimiento puramente teatral»; poco antes del final del recorrido, el texto va a intrincarse en una última excursión en el *Val sans retour*, lugar del mundo real (cerca de la «sórdida aldea de Tréhorenteuc») pero donde la vida se transforma en «leyenda anónima y envuelta en bruma». Sin embargo, ese vértigo melancólico, donde la ficción y la memoria se derrumban en silencio, no es aquí más que un momento al margen de la intención que se recupera y remata bajo el signo del embellecimiento tardío antes de despedirse. Destacándose de su autor, el libro se sitúa en el centro de la obra como la realización más perfecta: su resumen, su talismán.

En lisant en écrivaint

Publicado en 1981, En lisant en écrivaint reúne textos escritos en los años setenta. Es un libro en honor de la literatura que marca un cambio de rumbo en la recepción de Gracq: su público se ensancha y la crítica se da cuenta de la actualidad de una obra que no intenta comprometerse con su época. Aparece una segunda imagen de Gracq recubriendo sin borrar la del «novelista

brillante» fijada con Le Rivage des Syrtes: la de un crítico ideal, lector que acompañara a su vez a la lectura como un «tercero buen hablador».

El título reúne lectura y escritura en un proceso continuo, sin origen: se escribe porque se ha leído lo que otros han escrito; todo lector es un escritor en potencia, creador a su modo; todo escritor es un lector activo. Y sin embargo, a diferencia de Lettrines, el libro se presenta como un bloque más homogéneo, más compacto y más pesado. Ciertamente, hay paisajes, como los de Italia, visitados a través de Stendhal o Berlioz, los más extensos del libro; fragmentos novelescos, como una estremecedora paráfrasis de un episodio germánico de Tácito; una evocación póstuma de André Breton. Pero todas esas imágenes del mundo están como atrapadas en sulfuro entre las páginas de los libros. Comparado con Préférences y Lettrines, el propósito de Gracq se ensancha más que se renueva. Además de reflexiones sobre la relación de la literatura con las artes visuales, pintura y cine, comprende dos aspectos principales. Por una parte, una poética, centrada en los actos fundamentales, la lectura y la escritura, y en las propiedades del género novelesco y la relación del escritor con la lengua. Por otra parte, una historia de la Literatura, o más bien, de una parcela de su historia, resumida en la serie «Stendhal-Balzac-Flaubert-Zola», continuada hasta «Proust, parada final del trayecto»; la poesía abarca de Baudelaire al surrealismo. Es la historia del ocaso de la novela, o más bien, de lo que la nutre en profundidad: la inspiración novelesca, la «provocación del deseo». Gracq toma a contracorriente una visión habitual que traza desde Flaubert a Proust y Joyce (y, en paralelo, de Baudelaire a Mallarmé) un recorrido ascendente hacia la modernidad absoluta y la obra total. En su opinión, Flaubert es el genio malo de la novela; entraña el germen de los tres desastres evidenciados en Proust, en el existencialismo y en

la nueva novela respectivamente: la inversión de perspectiva que hace derivar al género de la «prospección» a la «rumia nostálgica», la «fascinación por lo inerte», la invasión de la novela por la «logística» de sus instrucciones de uso. Esta lucha contra la angustia de lo fijado aporta al libro su unidad profunda y nutre los más originales análisis, como los dedicados por Gracq a la descripción y al paisaje o, a través de un debate con Valéry y Breton, a la defensa de lo arbitrario de la novela («*La marquise sortit à cinq heures*»).

En lisant en écrivant brinda también un panorama del conjunto de la obra de Gracq por su fecha de publicación. Este ensimismamiento se centra sobre todo en la ficción novelesca y en el discurso crítico que la acompaña, dejando de lado la escritura fragmentaria. Pero la observación final, casi socarrona, del siglo XVIII, que «iluminaba todo y no adivinaba nada» sitúa la reflexión de Gracq en un contexto preciso, el del final del marxismo. Gracq celebra que la novela se lance hacia lo eventual justo cuando se derrumba la ilusión del mañana radiante. A partir de entonces, nuestra parte de futuro y de ensueño se contiene entera en la novela que es la literatura viva.

La Forme d'une ville

Publicado en 1985, el libro más original de la producción tardía de Gracq está dedicado a Nantes. Empieza con una frase de Baudelaire adoptada y transformada por Gracq: «Ya sabemos que la forma de una ciudad cambia más de prisa que el corazón de un mortal». Lo que se ha transformado: la fisionomía de Nantes, estremecida tras haber cegado el Erdre y los brazos del Loira, cuenta menos efectivamente que lo que ha transformado el corazón infantil «sometiéndolo cuando apenas empieza a vivir, a su clima y sus paisajes». Porque la ciudad tiene una forma,

ha podido ser una forma, en el sentido de la palabra aplicada a sombreros o tipografía, «lo que da una forma determinada» y la razón de que el libro sea, a su manera, una novela de formación.

Las huellas de los lugares determinan disposiciones mentales de Gracq, es decir, eventos virtuales, en lugar de constituir la huella de actos vividos. El Antiguo Observatorio, por ejemplo, o la frondosidad del Jardín Botánico sirven de enlaces imaginativos entre las novelas leídas por el niño y las que escribirá el adulto. En aquella ciudad que siguen habitando los espíritus de Jacques Vaché y André Breton, seguidos por Rimbaud, cuya fascinación imaginaria sintió Breton en el Parque de Procé, parece que a Gracq no le ha ocurrido nada: ni un recuerdo en el sentido habitual de la palabra, salvo las circunstancias en las que descodifica *a posteriori* su propio paisaje mental. La coincidencia cortocircuita entonces el tiempo con una actitud convulsiva: «Sigo siendo aquel niño pegado a la ventanilla del vagón...» Por ello, el eterno objeto del deseo se encarna sin singularizarse en la propia ciudad que expande por sus calles «el calor de una cama deshecha» pero que ofrece también la cara «dura», insoportable, de la prostitución o de la provocación erótica.

Si la imagen de Nantes es la de una «ciudad evacuada» es por la reclusión en el internado del instituto que aleja al niño de su ambiente familiar y lo separa también de una ciudad en la que no vive y cuya «vida pasa mar adentro» dejándolo «náufrago en la arena». La estructura domina el libro pero sin dejar sitio al resentimiento; incluso las páginas dedicadas al instituto son imparciales y lo patético se suaviza con humor. Además, Gracq habla poco de sí mismo. Lo que nos revela es la experiencia concreta del niño, no su vida interior: la distribución de los espacios, su jerarquía, atracción o atonía, las leyes que rigen el acceso a los mismos y el pliegue que todo ello

confiere a la sensibilidad. Las páginas sobre los paseos y el «tropismo de los linderos», la consagración de la Ópera, la «iluminación inmovilista» donde el pensamiento sufre la suficiencia e indiferencia de estar ahí, describen experiencias fundadoras que iluminan por dentro la temática del escritor.

Y sin embargo, el tema del libro es Nantes, reconstruida a partir de una imagen memorial cuyo centro ocupa el Instituto Clemenceau. Luego están las «radiales» recorridas durante los paseos reglamentarios; siguen los barrios de la ciudad, dispuestos entre dichos ejes; y luego los cursos de los ríos Erdre y Loira, y el puerto. Llega por fin la relación de Nantes con sus tierras interiores donde se la ve como «una gran ciudad» cortada del campo y contra éste. Los hilos se anudan al final del recorrido y aparece un conjunto de elementos discontinuos que componen el espectro de la ciudad en su ausencia: son nombres de lugares e instantáneas de «documentos de archivos íntimos», imágenes mentales en las que la ciudad conserva su forma inicial. Y a pesar de tenerla tan asida, la ciudad sigue prófuga, infiel a sí misma; ahí estriba el encanto de Nantes: «Ni totalmente terrestre ni totalmente marítima: ni carne ni pez, justo lo necesario para ser una sirena.»

Autour des sept collines

Gracq esperó setenta años antes de visitar a Italia, donde sólo conocía Venecia, y más de diez años antes de plasmar sus impresiones en un libro, publicado en 1988: en cuanto a Roma, dice, «cuanto más tarde mejor». El tono de Autour des sept collines lo da la confrontación de un país y una ciudad, imaginados a través de cuadros y libros, con la realidad percibida; lleva también la marca de una extraterritorialidad: Italia no se ve nunca a través de la historia íntima. Es una mirada libre, ligera hasta

la impertinencia, con la que Gracq mira lugares rebosantes de admiración y memoria. La torre del Palazzo Vecchio, en Florencia, se compara a una chimenea de portaaviones, la columna Trajano es «un secoya extraviado en una plaza municipal»: esa incongruencia es fruto de la Historia, no un efecto estilístico.

Varias notas de *Lettrines II* hablaban de la época en que Roma era una ciudad, según idea de Gracq: la envidia retrospectiva de Goethe, Chateaubriand o Stendhal fija el marco de una confrontación futura y se liga directamente a las páginas escritas «lejos de Roma», después de la vuelta. La sustancia del libro son planos entrecruzados. Incluso en la parte central, «*À Rome*», los aspectos inmediatos de la ciudad ocupan poco sitio y suelen estar laminados entre las analogías que les dan forma y las imágenes del recuerdo; por ejemplo, el autor compara el centro de la Roma de los Papas a «un pastel urbano compacto cociéndose al sol» y lo asemeja luego a «callejuelas de duelas y toneles del Saint-Florent de [su] infancia». Gracias a esa oscilación, el estilo convierte en placer una experiencia por lo general desagradable. A Gracq no le gustó realmente Roma salvo en sus defectos. El «caos de siglos» ha convertido a la ciudad en «un rastrillo suntuoso», carente de líneas de fuerza y confinado en un espacio exiguo; incluso San Pedro «parece haber nacido irguiéndose entre dos edificios ya existentes». En el horizonte se proyecta la imagen puramente negativa de un país sin ventanas, «un ghetto sacralizado por el glacial registro de museos».

Una cosa es vivir y otra visitar. Si bien es cierto que Italia procura placeres, son en realidad fruto de la relación del hombre con su medio: como la cocina «transparente» o las iglesias familiares que comparten la vida familiar de la calle. Igual que la ciudad-museo es odiosa, resulta agradable «ese museo que es la ciudad, un museo donde se come, se bebe, se fuma, se sueña, se duerme la siesta

o se acerca uno a las mujeres». La imaginación se aplica también en profundizar las fallas por las que «respira» la ciudad: los eriales urbanos del Capitolio y del Pincio o la plaza de los Caballeros de Malta, cargados de secretos sibilinos. Y para construir mejor esa ciudad «incompleta», la memoria recurre a los grabados románticos, al preludio del último acto de La Tosca, a la vida de pintores paisajistas de la Roma del siglo XVII.

De esa Roma reinventada se sacan dos lecciones. La primera es de orden estético y valoriza, sin perjuicio de la predilección por las quiméricas, el realismo del arte. Después de Courbet y Corot, mencionados en Lettrines II, ahora es Caravaggio quien, con una demostración gastronómica, «deja plantada a una Venus que le acaban de traer recién desenterrada para comerse a una bohemia de la calle».

La segunda se basa en el proceso de «construir-destruir», que reorganiza el paisaje en cada etapa de la Historia, tratando incluso a la ciudad antigua como una cantera de mármol. Ahora bien, «sólo se vive realmente en la casa que uno mismo ha construido»: la decisión de conservar es una de las caras de la perversión de nuestra época; la otra cara es el hábitat prefabricado que impone a la especie humana un lugar «no elegido e indestructible». El libro nos pone frente a unas «tripas de hierro roñoso», imagen obscena de un pasado muerto pero imposible de transmutar en Historia, advirtiéndonos que ese pasado es nuestro futuro.

Carnets du grand chemin

El último libro de Julien Gracq al día de hoy, publicado en 1992, podía haberse llamado «*Lettrines III*». Recoge notas donde las más antiguas, como ese hermoso texto sobre Londres, «*Souvenirs d'une ville inconnue*»,

son contemporáneas de Lettrines II. Ambos libros son muy semejantes por su sustancia, ritmo y estilo. Pero Carnets du grand chemin parece más bien dominar toda la obra antes que prolongarla y devolver un eco sordo.

Las primeras páginas nos llevan al país del conocimiento, en una especie de concentrado del paisaje gracquiano. Las pinceladas de estilo se acentúan y hacen resonar constantemente, hablando de lugares modestos del Macizo Central o de Soloña, la nota fundamental de la obra: la de Le Rivage des Syrtes. Descifrando y textualmente, se ven los hoteles de Lucerne a través del palacio Aldobrandi, o el circo de Montpellier-le-Vieux a través de la torre natural de la isla Vezzano. La ostentación no está exenta de ironía y respecto a ello, la reinención del departamento de Gers por mediación de los Trois Mousquetaires parece ofrecer una última floración, demasiado hermosa para ser cierta, del aura novelesca por la que tanto ha latido el corazón de Gracq. Esos paisajes nos hablan también, con alegoría casi, de la condición presente del escritor. El rechazo orgulloso, pero angustiado, de un declive identificado a la trivialidad del mundo moderno transciende en Gracq con la melancolía de la edad al tiempo que se nutre de ella. Al igual que Ernst Jünger se llevará a la tumba dos siglos de grandeza militar prusiana, junto a la Orden *Pour le mérite* de la que es el último titular, Gracq se rodea de imágenes de esa naturaleza antigua de la que se ha dotado por su obra: pueblos de Soloña habitados aún «por el fantasma de una actividad noble y violenta», «Edenes residuales», pequeñas ciudades de breviaros, carreteras con las que uno cree continuar «el reino establecido de un elemento puro».

Los fragmentos autobiográficos conllevan menos angustias. Junto a la relación llena de credulidad de los años de militancia en el Partido Comunista, más

provinciano que revolucionario, aparecen discretamente las mujeres de la familia: la madre, la abuela, las vecinas, rodeando a un niño a quien se alimenta «con un huevo de pato de *Barbarie* adaptado a [su] tamaño y servido en una huevera pequeña». Se siente la importancia que para el escritor «hogareño», como es Julien Gracq, tiene un universo doméstico cuyas figuras tutelares se muestran en plena gloria bajo el apresto de una cofia «vertical, almidonada e inmaculada».

Lo que estremece pues de la obra es la persistencia en sus sueños. La inflexión más original de esos Carnets en ese sentido viene dada por la presencia, hasta ahora discreta y que resuena ahora con una majestad crepuscular: el latín. Son los poetas, Propertio y el Virgilio del descenso a los infiernos (Gracq lo cita dos veces sin traducirlo) pero sobre todo lo que viene del corazón de la infancia, los himnos litúrgicos, *Vexilla regis* o el *Pange lingua*, a los que dedica una página magnífica. Se descubre así una profunda impregnación católica en este no creyente sin tormentos que, en tanto que escritor, siempre ha sido sensible al aura de la palabra de Cristo y al sabor de la «sensualidad litúrgica de Baudelaire», pensando que el diablo de los inquisidores es más convincente que el ello de los psicoanalistas.

Gracq concluye sin embargo su libro con una extensa reflexión sobre el juicio literario que, como escritor, espera de sus pares y que empieza con una auténtica admisión en un orden del espíritu. Así hizo Balzac con Stendhal, Barrès con Mauriac y el mismo Breton con el autor de Au Château d'Argol, en una carta conservada como un «certificado profesional». El hecho de que la obra publicada de Julien Gracq pueda cerrarse en ese punto nos invita a aplaudir, antes de terminar, la fidelidad a sí mismo y la constante preocupación por su destino.

Bibliografía

Todos los libros de Julien Gracq se han publicado en la editorial José Corti. Las Obras completas se han publicado en Gallimard, en la colección «Bibliothèque de la Pléiade» en dos volúmenes (1989, 1995). El autor ha seguido de muy cerca la elaboración de esta edición, dirigida por Bernhild Boie.

Algunos libros de Julien Gracq están traducidos.

castillan

Au château d'Argol

Siruela, Madrid

Le Rivage des Syrtes

Círculo de lectores, Barcelona

catalan

Au château d'Argol

Edicoes 62, Barcelona

Le Rivage des Syrtes

Proa, Barcelona

espagnol

En lisant en écrivant

Del equilibrista, México

La Forme d'une ville

Anaya y Mario Muchnick, Madrid

La Presqu'île

Aldus, México

Les Eaux étroites

Jaime Campodonico, Pérou

Un balcon en forêt

Anagrama, Barcelona

La bibliografía de los estudios dedicados a Gracq es abundante. Sólo citamos aquí los libros principales y una selección de artículos.

libros

- Amossy, Ruth: *Les Jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière, 1980.
- Amossy, Ruth: *Parcours symboliques chez Julien Gracq*: Le Rivage des Syrtes, Cdu-Sedes, 1982.
- Berthier, Philippe: *Julien Gracq critique. D'un certain usage de la lecture*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
- Boie, Bernhild: *Hauptmotive im Werke Julien Gracqs*, Munich, Wilhelm Fink, 1966.
- Boyer Jean-Michel: *Julien Gracq, Bretagne et Loire*, Aix-en-Provence, Édisud, 1989.
- Cardonne-Arlyck, Élisabeth: *Désir, figure, fiction: le « domaine des marges » de Julien Gracq*, Fleury-sur-Orne, Minard, 1981.
- Cardonne-Arlyck, Élisabeth: *La métaphore raconte. Pratique de Julien Gracq*, Paris, Klincksieck, 1984.
- Carrière, Jean: *Julien Gracq, qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1986.
- Coelho Alain, Lhomeau Franck, Poitevin Jean-Louis: *Julien Gracq, écrivain*, Laval, Siloé, 1988.
- Denis, Ariel: *Julien Gracq*, Paris, Seghers, 1978.
- Dobbs, Annie-Claude: *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1972.
- Francis, Marie: *Forme et signification de l'attente dans l'œuvre de Julien Gracq*, Paris, Nizet, 1979.
- Goux, Jean-Paul: *Les leçons d'Argol*, Les Temps actuels, 1982.

- Guiomar, Michel: *Trois Paysages du Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1982.
- Haddad, Hubert: *Julien Gracq. La forme d'une vie*, Bordeaux, Le Castor astral, 1986.
- Le Guillou, Philippe: *Julien Gracq. Fragments d'un visage scriptural*, Paris, La Table ronde, 1991.
- Leurat, Jean-Louis: *Julien Gracq*, Éditions universitaires, 1967.
- Leurat, Jean-Louis: *Julien Gracq*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.
- Monballin, Michèle: *Julien Gracq. Création et recréation de l'espace*, Bruxelles, de Boeck Université, 1987.
- Murat, Michel: *Le Rivage des Syrtes de Julien Gracq. Étude de style*, 2 vol., Paris, José Corti, 1983.
- Murat, Michel: *Julien Gracq*, Paris, Belfond, 1991.
- Vouilloux, Bernard: *Gracq autographe*, Paris, José Corti, 1989.
- Vouilloux, Bernard: *Mimesis, sacrifice et carnaval dans la fiction gracquienne*, Fleury-sur-Orne, Minard, 1991.

obras colectivas

- Marginales*, Bruxelles, nº 134, 1970. Selección de textos de Jacques de Decker.
- Cahiers de l'Herne*, nº 20, 1972. Selección de textos de Jean-Louis Leurat.
- Julien Gracq, visages d'une œuvre*, actas del cloquio de Angers, reunidas por Georges Cesbron, Angers, Presses universitaires d'Angers, 1981.
- Julien Gracq*: Le Rivage des Syrtes, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1983.
- Qui vive? Autour de Julien Gracq*, Paris, José Corti, 1989.
- Serie *Julien Gracq*, dirigida por Patrick Marot, Minard:
- nº 1, 1991: *Une écriture en abyme*, selección de textos de Patrick Marot.
 - nº 2, 1994: *Un écrivain moderne*, actas de los encuentros de Cerisy, reunidas por Michel Murat.
 - nº 3, 1998: *Temps, histoire, souvenir*, selección de textos de Patrick Marot.

artículos y fragmentos de obras

- Anzieu, Didier: «Julien Gracq: les figures de la position dépressive et le procès de la symbolisation», *Études philosophiques*, Marseille, III, 1971, p. 291-303.
- Blanchot, Maurice: «Grève désolée, obscur malaise», *Les Cahiers de la Pléiade*, n° 2, 1947, p. 134-137 (incluido también en *Qui vive?*, ref. citada).
- Chambers, Ross: «*Le Rivage des Syrtes* ou l'origine des signes», *Revue des sciences humaines*, Lille, XXXV, 1970, p. 141-154.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline: *Le Surréalisme et le Roman*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.
- Jourde, Pierre: *Géographies imaginaires*, Paris, José Corti, 1991.
- Lacoste, Yves: «Julien Gracq, un écrivain géographe; *Le Rivage des Syrtes*, un roman géopolitique», *Hérodote*, n° 44, 1987, p. 8-37.
- Richard, Jean-Pierre: «À tombeau ouvert», *Microlectures*, t. I, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- Richard, Jean-Pierre: «Le roman d'une bulle», *Microlectures*, t. II, *Pages paysages*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.