

JULIEN GRACQ Y LOS GOZOS DE LA CRÍTICA

Pablo Montoya

1

Lettrines plantea de entrada el abrazo intertextual. En español el título de esta obra de Julien Gracq remite no sólo a la letra con que inician el párrafo o el capítulo, sino también al pequeño signo de llamada en el ámbito del texto. Por ello se establece, ante el lector, la idea del vaso comunicante, de la senda sinuosa que favorece el hallazgo en la libertad interpretativa de la literatura.

Un nomadismo caro a la observación, así se podría definir el halo que cubre estas prosas escritas en 1964 y 1974. Un viajero, que va de libro en libro, de autor en autor, de geografía en geografía, de remembranza en remembranza, y se detiene en la consideración aparentemente estable de los objetos disfrutados. La escritura nace de ese vaivén que añora las quietudes de la delectación estética.

En tal proceso no es necesario, y esta es una de las enseñanzas de Gracq, plasmar la rapidez de lo vacío o la apreciación superflua de una vanidad cualquiera. Al contrario, en *Lettrines* se expresa una suerte de convincente axioma: en el disfrute de la lectura y de la escritura hay que obrar con lentitud.

Para escribir crítica literaria, así ésta tenga un relieve fragmentario, se necesita rumiar la soledad. Esta apreciación conduce a Nietzsche quien, en medio de los excesos de su vitalismo decadente, hablaba del lector vacío cada vez más en vía de extinción. Nietzsche, en su prólogo a *Aurora*, exige un lector y un escritor lentos. Un paradigma incómodo para los hombres que viven apresurados. A este paradigma Nietzsche lo llama "filólogo", palabra que definiría con claridad al maestro de la lectura y la escritura lerdas¹. Los tiempos de la velocidad, de los que tanto abominó el quietismo de Goethe en su retiro de Weimar, ya se

¹ "Filólogo quiere decir maestro de lectura lenta, y el que lo es acaba por escribir también lentamente" (Nietzsche 12).

han establecido en el siglo XX. Y la dinámica que se presenta ahora es la estandarización de un lector que desprecia la lentitud. La voracidad indigesta del lector consumista, el delirio clasificatorio y aséptico del lector académico, la verborrea insípida, por no decir ridículamente hermética, de los nuevos profetas de la interpretación textual, la sórdida pereza de esa colectividad sin rostro que cree leer. A ninguna de estas categorías, por supuesto, pertenece el lector que insinúa Gracq. Lo que él propone, siguiendo la dirección del filósofo alemán, es un nómada paradójico, no lejano al ir y venir por las cosas y por los hombres, pero sí proclive a la detención.

En tal consideración textual está implícita la relectura. Se sabe que ésta, cuando aparece como hábito, no es más que uno de los pilares que ancla en la vejez. Sólo cuando se vislumbran las fatigas del cuerpo y el espíritu se siente asfixiado con la fatua novedad, se busca de nuevo la brisa que antes refrescó. Hay un pasaje en su novela *Le Rivage de Syrtes* donde uno de los personajes se refiere a la dicha tranquila que hay en ese "égoïsme des anciens" donde se gustan las cosas con una cierta manía ya cansada y a la vez intensa (2005b, 278). Gracq sabe de ese egoísmo y, llegado a la madurez, no lee sino que relee. Es decir, se deja rozar de nuevo por los libros como si en ello sintiera que esa es su forma de saberse desgastado por el tiempo y por los hombres.

Lettrines, En lisant en écrivant y Carnets du gran chemin, como escrituras fragmentaria, significan la resolución de Gracq de no lanzarse a planes de largo aliento e insertarse en una de las estéticas de la contemporaneidad. Pero, en realidad, asumir el fragmento es hundirse en la propuesta más audaz de la sensibilidad romántica. Frente a las grandes sinfonías beethovenianas y los longevos dramas wagnerianos, Schubert, Schumann y Chopin proponen el fragmento a partir de momentos, escenas y nocturnos. Frente a las extensas novelas de los miserables de la tierra de Victor Hugo y las aventuras sin fin de condes y mosqueteros a lo Alexandre Dumas, Baudelaire propone la pequeña prosa poética. Incluso hoy parecen más inquietantes los esbozos de Delacroix y de Géricault que sus obras terminadas. Y es que el fragmento parece desdeñar el fresco épico renacentista, las vastas novelas de formación que han proliferado desde que en escena aparecieron el arribista *Wilhelm Meister* y la rústica *Julie ou la Nouvelle*

Héloïse. El fragmento levanta los hombros con indiferencia ante la definición de obra literaria como edificio sacrosanto donde los lectores deben acudir con prosternada admiración. El fragmento surge, casi como una presencia marginal, en medio de la entronización triunfal de la novela decimonónica, ese gran museo de la imaginación burguesa donde cabe todo tipo de trasto y de trebejo, cualquier delirio megalómano de autor y la digresión o paráfrasis del narrador que a veces devora sin misericordia las pretensiones de la perfección literaria. “Ce que nous ne voulons plus, c’est la littérature-monument”, escribe Gracq en *En lisant en écrivant* (1995, 755).

Gracq se parece al Borges que se enorgullecía no sólo de los libros que había leído sino de los que se le releía en su decrepitud de sombras. Pero hay otro lazo que hermana a ambos escritores. Los dos transitan de lo barroco a lo clásico. De la grandilocuencia vanguardista al recogimiento silencioso más o menos iconoclasta. Los dos comienzan en la escritura pretendiendo una modernidad forzada. De hecho, la gran preocupación en los inicios literarios era para ambos “ser modernos”, o “ser contemporáneos”, o “ser actuales”. Para Borges ser ultraísta, para Gracq surrealista. Con los años, empero, llegan a una manifestación sabia, otros dirán clásica y por ello mismo conservadora, del cultivo de la escritura. Logran ser, como lo afirma Borges de sí mismo en su prólogo a *El otro, el mismo*, no sencillos, pero sí modestos y secretos en la complejidad¹.

Gracq entonces, pasada la Segunda Guerra Mundial, la que para él fue *La drôle de guerre*, relee y la nota surge. De hecho no se trata aquí de una escritura manantial que brota del gesto automático tan promovido por los surrealistas, ni de una escritura propia del obrero de las letras que se pone el overol todas las madrugadas en un acto de férrea disciplina monástica o militar. Gracq no sigue a Flaubert en la diaria pelea con las palabras. No siente el horror alucinatorio de las letras como el Kafka de los diarios. Se sabe incluso de sus grandes períodos de silencio. Aunque también son conocidos sus arranques juveniles en los

¹ “Es curiosa la suerte del escritor. Al principio es barroco, vanidosamente barroco, y al cabo de los años puede lograr, si son favorables los astros, no la sencillez, que no es nada, sino la modesta y secreta complejidad” (Borges 236).

que de una sentada escribió páginas y páginas de su primera novela *Au château d'argol*, donde lo que importa es el caudal de palabras que describen un paisaje de novela gótica surrealista. Pero esto último corresponde al joven escritor de las primeras obras de ficción y no al escritor maduro de sus libros de crítica. Me atrevo a suponer, sin embargo, que la manera en que se elaboraron los libros críticos de Gracq, desde *Lettrines* hasta *En lisant en écrivant*, es ambigua. Obedece a un gesto a la vez repentino, casi aleatorio, pero es producto de una interna *rumination* del texto literario. Gracq lee, digiere bovinamente sus solitarias relecturas y, de pronto, un ademán de alguien que pasa por la calle, una luz crepuscular que se extravía entre las ramas de las aulas, el sucinto recorrido por un paisaje de castillos medievales, la observación de una pintura en un museo, precipita la conexión entre un pasaje literario y otro, entre un autor y las sombras que lo han precedido. Así, producto de estos fulgurantes movimientos de la revelación, se ha estructurado uno de los mapas críticos más sugestivos de la literatura francesa del siglo XX.

En realidad, Gracq escribe para ser leído y, sobre todo, para ser releído. Y aquí es donde actúa la búsqueda estilística que lo vincula con algunos escritores franceses. Sólo quien cultiva la obsesiva perfección en la escritura busca el ademán de la relectura. El eco de Valéry resuena aquí con nitidez. En sus reflexiones sobre los *Cánticos espirituales* de San Juan de la Cruz, Valéry se refiere a su gusto poético por la perfección. Dice el crítico francés que una inclinación de este tipo pertenece a la madurez del hombre². La perfección sería entonces un hábito consolador de la ancianidad de algunos escritores. Un vicio que les permite entender que sólo en la laboriosa escritura de lo breve el genio de la contemporaneidad se revela con fuerza.

Hay algo en Gracq que proviene de los moralistas del siglo XVII. La precisión y la agudeza de sus reflexiones lo vinculan con *Les caractères* de Jean de la Bruyère y los *Pensées* de Blas Pascal. Aunque en Gracq no existe ni la intensión didáctica del primero, ni el horror metafísico del segundo. Gracq, al contrario, es juguetonamente escéptico y aunque se haya dedicado a la enseñan-

² “[...] mi vicio es amar tan sólo lo que me da el sentimiento de la perfección. Como tantos otros vicios, éste se agrava con la edad” (Valéry 19).

za durante casi toda su vida –Gracq fue profesor de geografía desde 1947 hasta 1970 en diferentes liceos– jamás creyó que la literatura fuese un instrumento didascálico.

Pero escribir para ser releído no significa necesariamente escribir para la posteridad. Nadie escribe, opina Gracq, para esta curiosa circunstancia hecha de tiempo y de hombres más o menos imprevisibles, que no tiene nada de cómoda ni de ilusoria. La posteridad, con sus gustos y sus juicios, no es más que la forma de la literatura militante del mañana (*Lettrines*, 1995, 190). Mejor dicho, es la faz de una cierta literatura triunfante de la que él como escritor no espera mayores complacencias y sí enormes decepciones.

La escritura de *Lettrines* se sostiene, además, en una convicción atractiva: la de estar trasladándose a ninguna parte. Es un trasegar que sólo se contenta con el movimiento de la observación y no añora ni procedencias ni destinaciones. ¿Adónde conduce la poesía?, se preguntaba Gracq en su carta enviada en 1978 a una encuesta que trataba sobre la falta de poetas en tiempos donde hay suficientes razones para que ellos proliferen. A ninguna parte, respondía el escritor, o quizás sólo a la poesía misma (“Réponse à une question sur la poésie”, 1995, 1173-1175). A ese terreno forjado de coordenadas que oscila entre la vastedad y lo contingente.

De hecho la mayoría de los personajes de ficción de Gracq no tienen casa, se desconocen sus familias y se trasladan a sitios que parecen detenidos en unas encrucijadas de espacio y tiempo delicuescentes. Van y vienen por soberbios parajes que reclaman la voz poética de una descripción geográfica esplendorosa. El lector está confrontado, como dice Vila-Matas a propósito de *Les Rivages de Syrtes*, a singulares narraciones de la inactividad, a divagaciones oníricas de un viajero solitario y a una mágica contaminación nebulosa entre la trama y el estilo (Vila-Matas 53).

En una sugestiva ficha de filiación de los personajes de sus novelas que hay en *Lettrines*, Gracq señala de ellos: “Époque : quaternaire récent. Lieu de naissance : non précisé. Date de naissance : inconnue. Nationalité : frontalière. Parents : éloignés. État civil : célibataires. Enfants à charge : néant. Profesion : sans.

Activités : en vacances. Situation militaire : maginale. Moyens d'existence : hypothétiques. Domicile : n'habiten jamais chex eux. Résidences secondaires : mer et forêt. Voiture : modèle à propulsion secrète. Yacht : gondole, ou canonnière. Sports pratiqués : rêve éveillé – noctambulisme” (1995, 153)³.

Por ello en *Lettrines* suenan, como un trémolo sostenido, algunas consideraciones de Baudelaire. La primera de ellas tiene que ver con el ensueño traslaticio que abre *Le spleen de Paris*⁴. Ese allá que señala el hombre enigmático y que se confunde con las nubes tiene que ver con las comarcas fronterizas que llaman la atención de Gracq. Se escucha aquí, además, el eco de una de las enseñanzas más perdurables de Baudelaire. En *Le peintre de la vie moderne* se dice que entre lo transitorio y la eternidad oscila el arte⁵. El arte como camino, el arte como transeúnte y el arte como esa atmósfera que rodea a quien avanza por las sinuosidades del mundo y que exige de él no tanto la verdad, pues ésta no existe en las dimensiones de lo estético, sino el sentido coherente de su interpretación.

La otra referencia que se establece es con Paul Valéry, ese hermano mayor de Borges. Aunque Gracq jamás menciona a Borges en sus obras, sí lo hace con Valéry. Lo considera, en tanto que prosista, como el Mefistófeles de las letras francesas. Ahora bien, ¿por qué demonio? La alusión demoníaca es de simpatía y no de prevención. Valéry es una compañía mefistofélica porque no cansa y nunca hace nada malo. Gracq le profesa una suerte de admiración y a la vez lo cubre con una curiosa categoría: Valéry es el coloso de una literatura de tarjeta postal o de álbum (1995, 154). Es como

³ “Época: cuaternario reciente. Lugar de nacimiento: sin precisar. Fecha de nacimiento: desconocida. Nacionalidad: fronteriza. Parientes: lejanos. Estado civil: solteros. Hijos a cargo: nada. Profesión: sin. Actividades: de vacaciones. Situación militar: marginal. Medios de existencia: hipotéticos. Domicilio: jamás viven en sus casas. Residencias secundarias: mar y bosque. Vehículo: modelo de propulsión secreta. Yate: góndola, o lancha de cañones. Deportes practicados: soñar despierto-noctambulismo”. En adelante las traducciones cuyo traductor no se señale son mías.

⁴ Se trata del primer poema en prosa “L'étranger” (Baudelaire 1975, 277).

⁵ “La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable”. (“La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable”).

si en la referencia a este autor francés, se le dijera al lector que en el deambular por tantos lugares y estancias que conforman los espacios de *Lettrines* fuera necesario buscarse un compañero de éxodo. Y de hecho no son sólo los libros como *Rhumbs* de Valéry los que hacen pensar en una determinada literatura hecha exclusivamente para viajeros de la que Gracq se alimenta. Los libros de éste también, y me refiero tanto a su obra de ficción como a su obra crítica, podrían entrar en el rótulo de la literatura de tarjeta postal. Prosas que podrían acompañar un paisaje invernal de las landas o algún bosque levantado entre los meandros del Loira, estampadas en fotografías a las que el tiempo no tarda en tornar mustias sin poder hacer lo mismo con la densidad poética de la palabra que describe. O alusiones siempre reveladoras, las que Gracq por ejemplo escribe sobre Poe, Balzac, Rimbaud, Flaubert, Hugo y Proust, y que podrían también acompañar los daguerrotipos de tales escritores.

Sin embargo, la noción de viaje que caracteriza a Gracq es de estirpe surrealista. En el "Lâchez tout" propuesto por el Breton de *Les pas perdus*, es decir en esa ausencia de lugares de llegada y de referentes estables en lo que es una continua trashumancia sin limitaciones, se hunde uno de los ejes existenciales de la obra de Gracq. Por esta razón la alusión que se hace en *Lettrines* a la noción del movimiento surrealista es dicente: "Le surrealisme est ainsi", escribe Gracq, "et c'est sa gloire secrète : plein de départs qu'aucune arrivée ne pourra jamais démentir" (1995, 205)⁶.

Una de las particularidades de este nomadismo que se aferra a la quieta perplejidad es que no hay pretensión de plasmar paisajes exóticos. Ni, lo que parece que prima en la literatura latinoamericana desde que Andrés Bello escribió su silva a la zona tórrida americana, de entronizar el pincel descriptivo de tintes telúricos a favor de causas de identidad nacional o continental. La impronta surrealista en la descripción geográfica de Gracq no tiene nada que ver con aquellas defensas fogosas de una naturaleza que es benigna con los hombres y favorecedora de deslumbramientos regionales que se funden ora en la civilización ora en la barbarie. Simplemente es un deleite verbal al servicio de un deleite oníri-

⁶ "El surrealismo es así, y esta es su gloria secreta: lleno de salidas que ninguna llegada jamás podrá desmentir".

co, que equivaldría a decir a un deleite estético. Y sin embargo, el surrealismo, quiero decir todo el andamiaje poético que hay en sus visiones de la naturaleza, está muy presente en la forma en que los escritores latinoamericanos de una buena parte del siglo XX asumieron los ríos, las selvas, las montañas, las islas con sus habitantes a bordo. Alejo Carpentier, que estuvo tan cerca del surrealismo como para impregnarse de sus fórmulas retóricas, propone en sus descripciones telúricas tipo *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* una poética al servicio de una determinada utopía americana. Pero han corrido tantas aguas bajo los puentes de los colores locales de una literatura llamada maravillosa o mágica, que valdría la pena preguntarse si no es saludable para nuestra literatura, y acaso para nuestra naturaleza también, frecuentar poéticas que indaguen en otras vetas y no se queden en el exotismo que pide ese americanismo de postal de palmeras tan típicamente humboldtiano.

En fin, el carácter fragmentario de *Lettrines*, ese singular espejo de una errancia asombrada, ha sido interpretado a través de símiles particulares. Patrick Modiano habla de un conjunto de prosas que presenta un fluido movimiento de nubes (Modiano 165). Bernhild Boie, quien estableció la edición de las obras completas de Gracq para la colección de la Pléiade, se refiere a un movimiento de escritura semejante al que presentan las olas del mar (Boie 1334). Símiles propios para una obra que se dedica en parte a dar cuenta de las ondulaciones geográficas de varias regiones de Francia (La Bretagne, La Normandie, Saint-Germain-en-Laye, Nantes, Bordeaux, Caen, Quimper, los distritos y las calles de París). Ahora bien, en estas comparaciones paisajísticas está presente uno de los rasgos fundamentales de la escritura de *Lettrines*: el ritmo. El abanico de formas que conforman esta obra — el apunte de lectura, los recuerdos de infancia, la anécdota, la nota de viaje — goza de un ritmo que a veces es veloz y luminoso, generalmente cuando se trata de un apunte literario, pero que también se explaya en la minucia que detiene el ímpetu de la lectura, cuando se trata de una anotación de tipo geográfico. Este sístole y diástole es pues uno de los movimientos de *Lettrines*. El otro es la lectura como a saltos que se le ofrece al lector y que va del vertiginoso trazo de opinión a la lentitud propia de las descripciones poéticas de ese *piéton* fabuloso que es Julien Gracq.

El fragmento manifiesta así su mayor atractivo: es un trozo literario que no es capítulo, ni elemento secuencial de un discurso amplio, sino que se configura como un cuerpo semántico con existencia insular. De ahí que cada fragmento, así haya nacido de una impresión fugitiva, sea masculado hasta el cansancio y deba ser cerrado con la mayor perfección posible. Piélagos de islas sobre las que pasea el lector empujado por el punto final de un fragmento que lleva al inicio del siguiente. Tránsito discontinuo que caracteriza, según Friederich Schlegel, esa coexistencia libre que respiran los hallazgos de las obras no estructuradas como totalidad (Schlegel 93).

2

En 1950 Gracq publica *La littérature à l'estomac*. El libro, algunos lo catalogan como un panfleto más o menos incendiario por las dimensiones de su irreverencia, es una crítica destinada más que a los escritores a la crítica literaria misma. Sería mejor decir, no obstante, que es un ataque a la entronización malsana de un tipo de lectura y de escritura que se dio en la fragilizada Francia de la posguerra. Gracq arremete contra la mediocridad de editores, jurados, escritores y lectores de una sociedad que se creía, desde los tiempos del Antiguo Régimen, letrada por excelencia. El blanco del ataque es la *foire* de las vanidades literarias francesas en pro de la defensa valiente de una literatura creativa.

Gracq delinea el horizonte quizá más inquietante de *La littérature à l'estomac* al mostrar cómo en plena ascensión del capitalismo de la posguerra el factor industrial, que cubre como una baba maravillosa aunque asquerosa escritores, editorial y lectores, es el que provoca la degradación de la literatura contemporánea. Gracq disecciona, a partir de una mirada siempre irónica pero nunca cargada de rencor, los protagonistas de este desmoronamiento. Se podría pensar, en cierta medida, que los más fustigados son los representantes del establecimiento literario. Y es factible concluir, después de la lectura del panfleto, que más que una crisis de la literatura lo que se presenta en la Francia de mediados del siglo XX es una crisis del juicio literario. Esta presencia de la opinión de unos cuantos círculos sagrados y generalmente ocultos —pues quien se ve es el escritor de moda— que dictaminan lo que debe publicarse, publicitarse y premiarse es dueña de una

sugestiva paradoja. Jamás, dice Gracq, se ha promovido tanto una literatura y jamás se ha desconfiado tanto de ella. Es como si los grandes manipuladores del mundo literario estuviesen empecinados en promover algo que sirve a unos intereses económicos y sociales particulares pero que, y eso lo saben con claridad, poco sirve para el desarrollo de una gran literatura.

Este fenómeno es relevante porque nos empuja a realizar una comparación doble. La primera se establece con lo que pasó en la primera ola de democratización literaria que hubo en la Francia del romanticismo, cuando las novelas por entregas publicadas en los periódicos provocaron un cierto grado de madurez en el público lector. Se sabe ahora que los nombres que se pregonaron y que estuvieron activos en el ruedo literario del siglo XIX son los que el siglo XX consideró como parte de la buena literatura de entonces. La segunda actúa con lo que ocurre en estos inicios del siglo XXI. Al leer *La littérature à l'estomac*, una de las preguntas que se propician es: ¿qué quedará de todas estas flores de un día, de estas obras indigestas de palabras que el circo literario de hoy vende como las mejores novelas del momento? Un interrogante similar se plantea Gracq, pero él no tiene la necia obviedad de responderlo para la literatura que se estaba publicando en la década del cuarenta.

Gracq fustiga también al país que lee y que se vanagloria de sus escritores. La expresión "país letrado" es un equívoco. En rigor, no hay países letrados, hay más bien masas de lectores extraviadas. Lo que sucede en la Francia de los años cuarenta es que se lee poco así se crea con fervor en las obras ejemplares del espíritu. Esta otra paradoja es risible y Gracq la precisa así: "Il sait [se refiere al público] qu'il a toujours eu de grands écrivains, et qu'il en aura toujours, comme il savait jusqu'à 1940 que l'armée française est invincible" (2005a, 7-8)⁷. Tal prepotencia de rasgos imperialistas que manifiesta el lector francés es ridiculizada por Gracq. Más que lo que lee, lo que le importa es tener sus opiniones sobre la literatura. Y estas opiniones, que para lectores de otros países serían un asunto privado, son dichas de tal modo que semejan al rumor excitado, afiebrado, inestable de una bolsa

⁷ "Él sabe que siempre ha tenido grandes escritores, y que los tendrá siempre, como si supiera hasta 1940 que el ejército francés era invencible".

de valores. En general, se trata de un público sin norte, intimidado, incapaz de emitir un concepto propiamente literario. Un público que, sin embargo, tiene a su favor la ventaja, si se le compara con los países subdesarrollados de hoy, de que aún lee a pesar de que no sabe muy bien por qué y para qué.

Un establecimiento literario que guía a su público es la figura desmontada por Gracq en *La littérature à l'estomac*. Lo que sucede, en realidad, es que ambos se sienten que van por un camino que, como los de la ciencia y las armas, es uno de los patrióticos caminos de la Francia civilizada. Ambos, tanto jueces como público, han creído que es en este país donde la grandeza letrada de la antigüedad entregó su posta argentada. Ambos son ostensiblemente conservadores en sus preferencias estéticas. Ambos creen que existe una literatura francesa, que es la mejor sin duda, y una literatura extranjera, de segundo orden y que comprende a la más o menos amorfa masa de los demás países del mundo. Por tal razón, los dos saben muy bien que su función es elegir eméritos presidentes de la república de las letras. Y en este sentido, tomándose la cosa muy en serio, son afectos a construir “cocinas parlamentarias”, “intrigas de serrallo”, “maniobras de pasillos”, “excesos clientelistas”, “chismorreos periodísticos”, “cursos honorables llenos de trampas” que tornan la vida literaria francesa en algo turbio y bajo pero altamente excitante. Y es aquí donde viene una de las fórmulas más contundentes de Gracq al decir que el escritor francés, atento a todo esto, siente que existe en la medida en que más se hable de él y no en la medida en que se lean sus obras⁸.

Esta relación entre el público y las obras, sin embargo, es lo que suscita un interés para los investigadores de la sociología de la literatura. Ante la falta de calidad literaria, hay en cambio una proliferación de espacios montados por los medios de comunicación —lanzamientos, firma de libros, cocteles, salones, ferias, programas de radio y televisión e incluso coloquios académicos a granel— que insuflan al universo de las letras un ritmo vertiginoso y un vigor que incluso empujan a los especialistas del tema

⁸ Dice Gracq: “Car l'écrivain français se donne à lui même l'impression d'exister bien moins dans la mesure où on le lit que dans la mesure où l'on en parle” (2005a, 31).

a considerar a tales escritores, que escriben más para el ojo que para la inteligencia, con sus obras mediocres, como representantes del canon literario de su nación y de su lengua.

Gracq, por otra parte, no escatima contundentes ataques contra la ecuación existencialista de una literatura comprometida con la militancia política y afecta a la noción paradigmática de progreso comunista. Como buen surrealista en la ascendencia de Louis Aragon, Gracq se acogió inicialmente a los fervores de una militancia que se creía más o menos redentora y que veía en la faena literaria un útil instrumento de acción social. En 1936 entra al Partido Comunista francés, pero muy rápido dimite. En 1939, ante el pacto germano-soviético, Gracq degusta los putrescentes sedimentos que guarda la izquierda europea de entonces y renuncia a su intelectualismo de partido. Esta posición, la del alejamiento mas no la de la indiferencia frente a los acontecimientos políticos, será mantenida por el escritor hasta su muerte. Pero Gracq no reniega, en *La littérature à l'estomac*, de las obras literarias del absurdo tipo Camus y Sartre. Sopesa las polémicas, más propias de la farándula que de los genuinos mecanismos de la creación estética. Polémicas, las que entablan por ejemplo Sartre y Camus, que tienen un cariz de exorbitante exhibicionismo mediático, de corrillo periodístico y humaredas de cafetería, si se les compara con las que tuvieron Drieu la Rochelle y Montherlant, o Morand y Giraudoux en los años de la entreguerra. Es este aspecto publicitario que convierte a los escritores en vedettes con convicciones de ser grandes personajes del momento, aspecto que se distancia casi completamente de lo literario, el que favorece la crítica demolidora en Gracq.

En *La littérature à l'estomac* tampoco se desdeña lo que la recién nacida tendencia, *Le nouveau roman*, consideraba como el verdadero camino a seguir: la experimentación. Aunque en el momento de la publicación del panfleto no se había acuñado el nombre de esta tendencia literaria —el término lo utiliza por primera vez Émile Henriot en 1957 para referirse en sentido negativo a *La Jalousie* de Alain Robe-Grillet— Gracq tiene el suficiente radar para percibir las nuevas propuestas que surgían en el medio parisino. La experimentación cerebral, por no decir racionalización excesiva en los tópicos del narrador y de los personajes, que proponen los nuevos exponentes del estructuralismo narrativo,

es mirada también con reserva. Para Gracq lo preocupante de estos novelistas no es el estallido de los códigos estructurales que lanzan en sus novelas, sino la triste ausencia de una fuerza reguladora que debe sostener el discurso literario. Es como si en estas historias actuara con fragilidad la cohesión nuclear propia de toda gran novela y, en cambio, aparecieran con desmesura unos toques de magia centrífuga que tornan la obra en un congelado artefacto literario. Hay una frase diciente en *Lettrines* con la que Gracq se refiere a esta quebradiza vitalidad que caracteriza a los nuevos acróbatas del arte de la novela: “La théologie s’installe et la foi s’en va” (1995, 175).

En *Lettrines*, en este sentido, hay un fragmento que ayuda a entender el equilibrio y la cohesión que reclama Gracq para la novela. Y aunque está destinado a iluminar el proceso de construcción de *Les Faux monnayeurs* de André Gide, bien puede tomarse para las obras del *nouveau roman*. De hecho se conoce el papel precursor que ocupa la novela de Gide, publicada en 1925, en el desarrollo de estas propuestas por parte de la nueva escuela. Gracq llama cohesión nuclear a la fuerza de atracción central que está presente, así sea de forma escondida, en toda obra literaria digna de tener en cuenta. Se trata de una fuerza orbital que hace que todos los elementos de la novela estén atados a ella, así como los humanos están pegados a la superficie del planeta (1995, 177). En una gran novela, dice Gracq, a diferencia del mundo imperfectamente coherente de lo real, nada puede quedar al margen y la conexión debe extenderse por todas partes (149-150). Hay, no obstante, otro elemento que Gracq señala y que es acaso el más representativo de su manera de comprender la novela. Para él lo que debe primar, como genuina matriz que absorbe y expulsa todo, en la construcción del universo novelesco, es el relieve onírico. En la medida en que la novela sea fiel al sueño, podrá alcanzar su mayor pureza. El credo es digno de ponerse al lado de los más llamativos que propusieron los surrealistas a propósito de lo bello, lo maravilloso y lo convulsivo. Éter novelesco sería, pues, el rótulo indicado con el cual la novela alcanzaría su máxima perfección. “Quand il n’est pas songe... le roman est mesonge...”, concluye Gracq en su respuesta a la encuesta que se le hizo en 1962 sobre la novela contemporánea, año en que las fórmulas del *nouveau roman* estaban siendo asimiladas por los escritores más jóvenes de entonces (1995, 176).

3

En lisant en écrivant es la cumbre de la obra crítica de Julien Gracq. Publicado en 1980, marca el punto más elevado de su carrera. La escritura fragmentaria, al decir de Maurice Blanchot, refleja aquí el carácter de la madurez de un artista y de una sociedad (Blanchot 510)⁹. Los temas son ya de índole propiamente libresca. En *Lettrines* se le otorga un buen espacio a las notas de viaje y a los recuerdos de infancia, adolescencia y juventud que *En lisant en écrivant* no se considera en absoluto. Tal contorno le da a este segundo libro un aspecto más compacto y menos aleatorio. Y aunque no haya capítulos, sí aparecen divisiones claras nominativas. Hay secciones dedicadas al arte de la novela, a la escritura y a la lectura. Se trabajan, siempre con la excelente agudeza y el profundo conocimiento de quien ha releído, vínculos entre literatura y pintura, entre literatura e historia y entre literatura y cine. Hay momentos reveladores en que el crítico, en el buen sentido de la palabra, establece nuevos e inesperados abrazos entre obras, escritores y épocas literarias. En *En lisant en écrivant* Gracq despliega su arte con humor fino pero nunca con amargura. No desprecia, sino que valora con precisión y jamás con la premura del resentido. Hay una especie de jubilación constante, un ameno sentido de la diversión y nunca el bilioso ajuste de cuentas con los escritores del pasado, ni mucho menos con sus contemporáneos. Este rasgo que es, entre otras cosas, la constante en la crítica de un libro como *Mes Poissons* de Sainte-Beuve, brilla por su ausencia en las reflexiones críticas de Gracq.

En la sección dedicada a Stendhal, Balzac y Flaubert, se deslizan análisis de tal modo que la figura que sobresale es el autor de *Le rouge et le noir*. La relectura de esta novela, realizada en la década del setenta se confronta con la que hizo Gracq, y que habría de marcar su posterior condición de novelista, cuando tenía quince años y era estudiante pensionado en Nantes. Un método de interpretación así, de superponer varias lecturas desplegadas en el tiempo, es uno de los rasgos de la crítica más madura. Sucede en

⁹ “Le problème que pose l’oeuvre de fragment c’est un problème d’extrême maturité: d’abord chez les artistes et aussi dans les sociétés”. (“El problema que plantea la obra fragmentaria es un problema de extrema madurez: primero en los artistas y también en las sociedades”).

el lector frente al conocimiento de los libros, algo parecido a lo que pasa en el creador con sus personajes. Los dos se acercan mejor a la esencia de su objeto después de diferentes observaciones escalonadas en el tiempo¹⁰. Este es, incluso, uno de los puentes que enlazan las reflexiones de Gracq sobre Stendhal con las que Valéry escribe en su célebre ensayo sobre el escritor romántico.

El otro, y acaso el más entrañable, es la raíz de esta admiración incondicional. Valéry y Gracq aman a Stendhal por la dosis de vitalismo, por el flujo de felicidad con ondulaciones epicúreas que brotan de sus páginas. Ambos encuentran en el universo stendhaliano una especie de ser primaveral que favorece, ante la vulgaridad de las masas populares y la de los círculos dominantes *in crescendo*, los goces del individuo en medio de los estragos de una Restauración tocada por la mentira y el arribismo social. Stendhal es renovador, oxigenante, su mundo está misteriosamente iluminado por un espíritu goloso y pleno de movilidad (*En lisant en écrivant*, 1995, 586) que ayuda a vivir cuando todo alrededor es confirmación de derrota y de abismo. Nada extraño que el Nietzsche de las teorías del superhombre se haya fijado en un autor que, para las décadas finales del siglo XIX, sólo suscitaba repudio en los círculos literarios representados por Sainte-Beuve. Y habría que preguntarse si algo de esta fascinación nietzscheana por Stendhal no tiene que ver con la que sienten Valéry y Gracq. Porque es justamente el entusiasmo por la juventud, el valor y la inteligencia, y el delicioso deseo de felicidad y de tener talento por crearla y poder disfrutarla, lo que suscita el elogio en los dos ensayistas. Lo que ocurre, sin duda, es que los registros de la fascinación son distintos. Nietzsche asimila a Stendhal para alimentar su condición de profeta nervioso de la modernidad, mientras que los dos franceses lo leen en medio de un retiro ocioso y atento hecho muy a la medida precisamente de su tranquila condición de burgueses.

El interés especial de Gracq por Stendhal explica las decepciones que le produce la obra de Flaubert. A excepción de la valiente

¹⁰ Dice Bernard de Fallois: "Una de las reglas de la psicología y de la poesía proustiana preceptúa que no conocemos a un ser hasta que no podemos comparar una impresión anterior con una impresión nueva, que todo conocimiento tiene lugar en dos tiempos" (Citado en Proust 8).

capacidad de lucha que ve en Emma Bovary, la menos pasiva de los personajes bovaristas de una literatura que habría de inaugurar la publicación de la novela del adulterio, Gracq se siente incómodo, por no decir asfixiado, en el fracaso y la frustración del mundo flaubertiano. La repugnancia, por ejemplo, con que Flaubert describe el París de *L'Éducation sentimentale* y sus personajes, provoca en Gracq un rechazo rotundo. Todo en *Salammbô* le parece artificioso desde el punto de vista de la investigación histórica. Lo que en Stendhal es fresco ritmo de *allegro*, en Flaubert significa monotonía musical de *andante* de frases cuyo esquema rítmico de anapesto es el siempre taciturno breve-breve-largo (1995, 608). El mundo de Flaubert, en fin, carece de jovialidad y está irrigado por una baba nihilista y una misantropía sin pausa que para un admirador de Stendhal y sus finales felices, como lo es Gracq, resulta evidentemente intolerable.

Balzac, por su lado, es farragoso y agotador en la longeva descripción. Es, además, un autor que opina más de la cuenta a propósito de sus personajes. Los mecanismos de la creación novelesca balzaquiana son los propios de un titán, pero esta monumentalidad tiene que ver más con la cantidad que con la calidad. De ahí el perfil deforme de su obra. Sin embargo, Balzac es demasiado importante como para desdeñarlo con la frase injusta que le propinó Flaubert, su alumno más avanzado: Balzac no es más que un gran monigote de segunda categoría. En Gracq no hay jamás este tono despectivo frente a un Balzac que tiene, para él, más interés que el autor de *Madame Bovary*, puesto que rastrea mejor los conflictos de una sociedad y dibuja con más espesor sus contornos. Sí, Balzac es extenso en el detalle mobiliario. Pero la burguesía que éste pinta, en tanto que se extasía con la posesión material, para ser nombrada hay que describirle sus trajes, sus aposentos, su parafernalia de joyas, perfumes y relicarios. Balzac, dice Gracq, compite y sale ganando con el más colosal mercado de las pulgas que se pueda realizar de la Francia decimonónica (1995, 571). Dinero y bienes raíces son los distintivos de los personajes de *La comédie humaine*. Y por ello la relación política y sociedad en este escritor ha interesado tanto a los sociólogos de la literatura, desde Karl Marx hasta Arnold Hauser. Mientras que en Stendhal, al menos para Gracq, el factor político está tratado con la encantadora volatilidad de los cuentos de hadas. En *La chartreuse de Parme*, por ejemplo, el dinero no juega ningún

papel y las relaciones entre ricos y pobres son vistas más o menos como las que se presentan entre los pastores y los reyes en las novelas bucólicas. Y en *Le rouge et le noir* sucede algo similar a pesar del desprecio de Julien Sorel hacia los ricos que lo rodean. Es interesante, en todo caso, ver cómo en Gracq este asunto de la economía y la política en las dos novelas de Stendhal despierta su curiosidad en tanto que es más o menos escurridizo por no decir fantasioso. Mientras que para un crítico como Hauser las novelas de Stendhal son eminentemente crónicas políticas. Obras donde por primera vez el andamiaje político de su tiempo (la Restauración en *Le rouge et le noir*, la Santa Alianza en *La chartreuse de Parme* y la Monarquía de Julio en *Lucien Leuwen*) es el verdadero tema novelesco¹¹.

Las consideraciones de Gracq sobre Stendhal no poseen la extensión de las que ofrece Valéry en su ensayo. Sin embargo, las de *En lisant en écrivant* son más densas y gozan de una mayor precisión. En primer lugar porque Gracq sólo habla de este escritor o de los otros con quienes se le compara y no de sí mismo. Sin negar las virtudes que ofrece el texto de Valéry, a veces éste se explaya en opiniones bastante personales sobre tal o cual asunto que se desprende de la lectura de Henri Beyle. Si fuera por Valéry su ensayo tendría la faz de lo interminable ya que cuando se habla de Stendhal es “cosa de nunca acabar”¹². Gracq, al contrario, va directo a asuntos precisos como el análisis de su prosa, el de las relaciones entre literatura y política, hasta el seguimiento de la recepción de la obra stendhaliana en las diversas generaciones de lectores franceses.

Valéry y Gracq representan, cada uno en su época, el retiro, la lucidez, el goce por lo exquisito propio de la literatura de una burguesía ya suficientemente decantada que tiene en Stendhal, escritor nutrido por los deliciosos sueños individualistas de Diderot, acaso su piedra de toque. Hay un relieve que Borges señala en Valéry que es pertinente evocarlo a propósito de la esencia del Gracq crítico: “un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre

¹¹ Para las relaciones entre la política y Stendhal ver Arnold Hauser (38-53).

¹² “Es cosa de nunca acabar con Stendhal. No veo mayor elogio para él”, así termina Valéry su ensayo “Stendhal” (Valéry 107).

los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden" ("Valéry como símbolo", Borges 65).

Entre tantas otras consideraciones plausibles que manifiesta *En lisant en écrivant*, frente a tópicos como la escritura y la lectura, hay una que llama poderosamente la atención. Gracq plantea uno de los problemas que se le presentan al crítico literario, sobre todo en períodos de confusión en los que, como el de ahora, proliferan más autores banales que obras memorables. Se trata de hacer un manual de enseñanza de la literatura a partir de presupuestos que señalen la calidad de la obra y no el nombre de su autor. Una buena parte de las historias de la literatura se han visto atravesadas por la necesidad, a la manera frenéticamente enciclopédica de Bouvard y Pécuchet, de registrarlo todo. Hay un deseo delirante de seguir a cuanta obra escrita haya salido de las regiones de un país o de los rincones de una lengua. Hay incluso historias que exigen de los escritores simplemente publicar para que puedan salir en sus páginas gloriosas. Gracq propone, como clave en la elaboración de esta historia única, el criterio de la excelencia estética. Una historia de la literatura contraria a la noción misma de historia literaria, basada menos en nombres de fracasos que en nombres de victorias (1995, 675).

Y es aquí donde Gracq se torna displicente con las formas pedagógicas que usa el establecimiento educativo. Se diría que lo que ataca Gracq es el carácter explicativo de los profesores, cuando el verdadero, o al menos el que tiene que ver más con las sensibilidad, y tanto la literatura como el dominio de las artes son actividades dirigidas a esta parcela del ser humano, debería ser el de enseñar a amar la literatura. Ahora bien, enseñar la pasión por las letras es algo que, por lo demás, no se relaciona mucho con el claustro académico. La investigación universitaria, dice Gracq, por razones profesionales, no se ocupa del gozo. Poco le interesa construir un discurso organizado donde prevalezca la comunicación íntima con la obra de arte (1995, 676). Lo que le preocupa es decir cómo debe situarse el objeto literario, cómo ha de diseccionarse a partir de una metodología y un marco teórico. Esta doble circunstancia, es decir la de racionalizar con exceso las sensaciones que se tienen al leer, es lo que torna la mirada de Gracq esquiva frente a la crítica académica. Todo lo que es propenso al teorizar, todo lo que tiende a la generalización en

la “ciencia de la literatura”, este incómodo “*impressionnisme à multiples facettes*” (1995, 681), es motivo de sospecha. Empero, y este es uno de los curiosos malentendidos que favorece la literatura, es sabido que un libro como *En lisant en écrivant*, según sus exegetas universitarios, está repleto de temas propios para interesantes disertaciones académicas.

Gracq desconfía, finalmente, de las palabras clasificatorias bajo las que se apertrecha el crítico. Ellas son trampas que corren el riesgo de empobrecer la comprensión de la literatura que, cuando se trata de las obras más trascendentales, traspasa con facilidad las fronteras de lo mágico, lo maravilloso, lo fantástico o lo extraño. Lo que espera, entonces, Gracq del crítico es un tipo de revelación. Éste no sólo debe dilucidar aquellas esencias secretas del texto, sino expresarlas de una manera suprema. Frente a una exigencia luminiscente de este orden es claro la crítica pocas veces logra sustituir la dicha íntima que otorga la lectura de la obra. Gracq pide, para que se pueda cumplir este requisito, la utilización de una voz justa que ha de estar distanciada del espíritu atrabiliario, o prepotente, o insoportablemente enciclopédico, que suele acompañar los devaneos del crítico. Esta voz precisa, este tono lúcido, esta inflexión mesurada distante de las modulaciones de la vanidad, es lo que hace pensar al lector que el crítico, como él, es un enamorado de la obra comentada. Y Gracq a propósito escribe, como si estuviera trazando una definición irónica que también le ata, y a él sin duda más que a ningún otro: “*Quelle bouffonniere, au fond, et quelle imposture même, que le métier de critique: un expert en objets aimés!*” (1995, 680)¹³.

Obras citadas

Baudelaire, Charles. 1975. *Oeuvres complètes I*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

_____. 1863. *Le peintre de la vie moderne*. <http://www.baudelaire-irremediable.com/livre/peintremoderne.pdf> (consultado el 27 de diciembre de 2007).

Blanchot, Maurice. 1969. *L'Entretien infini*. París: Gallimard.

¹³ “¡Qué payasada, en el fondo, e incluso qué impostura, el oficio del crítico: un experto en objetos amados!”

- Boie, Bernhild. 1995. "Lettrines, Lettrines 2, Notice". En Gracq 1995, 1330-1349.
- Borges, Jorge Luis. 1996. *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé.
- Gracq, Julien. 1995. *Oeuvres complètes II*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- _____. 2005a. *La littérature à l'estomac*. París: José Corti.
- _____. 2005b. *El mar de las Sirtes*. Traducción de José Escué. Barcelona: Mondadori.
- Hauser, Arnold. 1979. *Historia social de la literatura y el arte 3*. Barcelona: Guadarrama.
- Modiano, Patrick. 1989. "Pour Julien Gracq". En *Qui vive? Autour de Julien Gracq*. Compilación de Jean-Louis Poitevin, 163-175. París: José Corti.
- Nietzsche, Friedrich. 1978. *Aurora*. Medellín: Bedout.
- Proust, Marcel. 1971. *Ensayos literarios I (Contra Sainte-Beuve)*. Traducción de José Cano Tembleque y Guillermo Camero. Barcelona: Edhasa.
- Schlegel, Friedrich. 1978. *L'absolu littéraire*. París: Seul.
- Valéry, Paul. 1956. *Variedad I*. Traducción de Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea. Buenos Aires: Losada.
- Vila-Matas, Enrique. 2007. "La froid lumière des Syrtes". *Le magazine littéraire* 475 (junio): 51-54.