

Elena SUÁREZ SÁNCHEZ

(Universidad de Sevilla)

El ritmo de la espera en *Le Roi Cophetua* de Julien Gracq

Dentro de la producción de Julien Gracq, *La Presqu'île*, obra que abarca tres textos independientes: *La Route*, *La Presqu'île* y *Le Roi Cophetua* supone una despedida por parte del autor de la forma novelesca. En efecto, las creaciones de Gracq posteriores a este conjunto se orientarán hacia otros subgéneros: fragmentos, cuadernos, comentarios críticos sobre literatura, reflexiones sobre las relaciones entre las Bellas Artes y reconstrucciones a partir de su memoria de lugares y sensaciones conocidos tanto directamente como a través de las obras literarias. Dentro de una concepción del arte como fenómeno espiritual percibido a través de los sentidos, Gracq evoluciona desde el relato de ficción hacia una peculiar autobiografía. En ella lo que menos cuenta es el sujeto real como protagonista de la anécdota; en cambio se postula el descubrimiento de su génesis y de su genealogía como escritor a partir de la condición de lector.

Quizás por constituir un adiós al procedimiento novelesco, *Le Roi Cophetua* condensa en sus apenas setenta páginas los principios y temas esenciales para Gracq a la hora de componer la novela ideal. En la historia que se narra en la obra en cuestión tienen cabida la condición heroica de los personajes y el proceso de búsqueda al que están llamados, progresando a través de ciertos obstáculos hacia la luz al final del túnel siempre inmersos en una inminencia retardada. Están presentes igualmente el funcionamiento en muralla circular¹ y la condición de verdad del sueño que entraña a su vez el sueño de la verdad en un patente menosprecio del realismo.

Le Roi Cophetua nos transporta en el tiempo a las postrimerías de la Primera Guerra mundial, concretamente a una tarde tormentosa del día de Todos los Santos y al día siguiente, festividad de los Difuntos. El narrador y al mismo tiempo protagonista, un periodista que ha pasado a la reserva al ser herido en la campaña de Flandes, recibe la invitación de un amigo —ésta es la llamada que saca al héroe de su espacio de serenidad y desencadena los acontecimientos— para pasar estos días de noviembre en su casa de campo “La Fougeraie”,

1 Julien Gracq propone para la novela un funcionamiento en forma de muralla circular en la que cada línea, y a veces cada palabra remite al texto entero, creando un mundo de resonancias. La obra debe recuperar y reincorporar modificadas las energías que previamente había liberado.

situada en Braye-la-Fôret, al norte de París. El amigo en cuestión es Jacques Nueil², un piloto bombardero que gracias a la concesión de un permiso proyecta descansar unos días en su residencia.

La amistad que los une data precisamente de su participación en la Guerra, por lo que la intimidad entre ambos no es muy grande y a pesar de una simpatía mutua, no se conocen demasiado bien. Nueil resulta para el narrador un hombre enigmático. Presentado como un sujeto algo extravagante, pianista y compositor vanguardista, Nueil será el gran ausente del relato. El narrador aguardará en vano su llegada, intuyendo incluso el motivo de su tardanza: su posible muerte. Sus sospechas se fundan en el hecho de no encontrar en un periódico que hojea distraídamente para dejar pasar el tiempo, la habitual reseña concerniente al regreso sin novedad de la escuadrilla de aviones francesa de la que Nueil forma parte.

La casa está habitada y atendida exclusivamente por una misteriosa mujer en torno a la que gira la intriga de la historia. Sin saber a ciencia cierta cuál es la función de la joven en la morada de Nueil, el invitado se deja llevar en su desconcierto por sus parcas insinuaciones de espera y por las confirmaciones de llegada. Ante la imposibilidad de comunicarse con su amigo a pesar de sus intentos de mandar un telegrama, y de marcharse ese mismo día pues el último tren ha pasado ya, se abandona a una paciente situación nada convencional.

Tanto por el desarrollo de los acontecimientos en un espacio fundamentalmente interior, el de la mansión, como por el reducido número de personajes: dos presentes, un ausente, el lector tiene la impresión de asistir a una representación teatral. Máxime cuando la presencia del teatro está evocada en el texto tanto por la alusión a la decoración de la casa que le hace pensar al narrador en un decorado, en la composición artificial de una sala de museo amueblada para convencer al visitante de que allí ha habido vida, como por los efectos de luz de las velas, única fuente de iluminación cuando se produzca una avería de electricidad a causa de un bombardeo. En consonancia con este ambiente están las apariciones de la mujer y su vestuario, tan adecuado a cada ocasión que hace pensar al narrador en un disfraz. El recinto del salón en donde se encuentran dos pianos y que debería ser el lugar de trabajo de Nueil, tiene un aspecto demasiado ordenado. Nada en él denuncia el ejercicio de una actividad reciente.

El discurso muestra expresamente la teatralidad de todo lo que le rodea: *Je ne vis d'abord que la silhouette du bras nu (...) qui, la porte passée, élevait un flambeau à deux bougeoirs d'un geste à la fois gracieux et imperceptiblement théâtral* (Gracq, 1970: 205); *la leur changeante y plantait une scène de lumières et d'ombres, un théâtre irréel.* (Ibid.: 217); *un manteau de nuit (...) hiératique, vaguement solennel,*

2 Nombre y apellido que son anagrama del pseudónimo de Louis Poirier, Julien Gracq. El procedimiento de esconder su firma en los nombres de los personajes o de los lugares de sus novelas es usual en este autor. En efecto "Jacques Nueil" presenta todas las letras que componen el nombre Julien Gracq salvo la "g" y la "r". Es un privilegio de este personaje que no aparece en escena pero que, como el autor, sobrevuela todo el texto y parece haber dispuesto los elementos de la historia que tendrá lugar. En cambio, el personaje principal y narrador homodieético que cuenta los hechos en primera persona no será identificado por nombre alguno.

avec ce rien de souligné a plaisir, d'imperceptiblement théâtral (Ibid.: 239); *Tout n'avait pu être inventé dans ce scénario étrange* (Ibid.: 247). Cada gesto, cada objeto, cada rincón parecen querer transportarlo a un mundo irreal. Así, lo que había comenzado como un relato realista, con toda suerte de precisiones y demarcadores espaciotemporales, va adquiriendo la naturaleza fantasmagórica de un cuento de Edgar Allan Poe³.

La ubicación de la ficción en espacios cerrados que albergan círculos sociales restringidos es frecuente en Gracq. Los personajes, al estar confinados en lugares reducidos y solitarios, se enfrentan de forma obligada a una mayor tensión por la opresión que ejercen unos sobre otros. A la vez, la consciencia del paso del tiempo es mucho mayor. Así ocurre en *Au Château d'Argol* en donde la tensión producida por la relación de dos hombres y una mujer que pasan una temporada en un solitario castillo propicia la distorsión de sus relaciones hasta llegar a provocar un suicidio y un homicidio. Tanto en *Un Balcon en forêt* como en *Le Rivage des Syrtes* unos militares destinados a puestos de vigilancia en lugares estratégicos y aislados vivirán experiencias electrizantes. De hecho, en el caso de *Le Roi Cophetua*, se insiste en una característica de la casa, su ubicación en la propia barrera natural de vegetación entre la población y el bosque. La mansión establece un "non plus ultra", un punto de llegada puro, ya que no invita a sobrepasarlo y en cambio obstaculiza el camino de regreso.

Los personajes gracquianos que tienen una función principal ostentan la condición de héroes por su juventud, belleza y situación económica desahogada que les permite poder dedicar su vida a la reflexión, al ocio o a la práctica de una actividad preferida en un habitat fuera de lo común. Así parece ocurrir con Nueil del que el narrador nos dice que es un sportsman, un snob siempre elegantemente vestido, poseedor de una secreta mansión. El propio narrador puede permitirse interrumpir su actividad profesional sin mayores problemas para aceptar la invitación de reunirse con él.

Una vez en la casa se consagra desde una posición de acecho impuesta por la extraña situación, a una misión que no es otra que la de indagar y relacionarse con el entorno hasta alcanzar una forma de plenitud que lo acerque a la verdad. Para ello debe descifrar las claves que explican el enigma que allí se esconde. La obra se va convirtiendo así en total expectativa de un acontecimiento que se diluirá finalmente de forma casi imperceptible. Esto crea en el lector una sensación de perplejidad que sólo se resuelve al asumir que para Gracq como para André Breton (1937: 697), escritor al que admira enormemente, lo que cuenta es la espera:

Indépendamment de ce qui arrive, de ce qui n'arrive
pas, c'est l'attente qui est magnifique.

3 Quizás por el interés de su intriga y por la propia forma de presentación de ésta, André Delvaux realizó una versión cinematográfica de *Le Roi Cophetua*, bajo el título de "Rendez-vous à Bray" en 1971.

Todo en *Le Roi Cophetua* ilustra la espera: el propio argumento, el sistema narrativo, el discurso. Dentro de la trama argumental es un país entero el que espera. Francia, implicada en la guerra desde 1914 ha aprendido a vivir aguardando, pero tras el cansancio de tres años de enfrentamientos el desenlace que empieza a vislumbrarse no por esperado resulta esperanzador:

Le choc décisif allait venir: on l'attendait pour le printemps —mais cette dernière saison de veille qui descendait avec les pluies de novembre était peuplée de fatigues pesantes, de rêves prophétiques et sans joie, qui montaient sur la terre remuée sans la réchauffer, comme une aurore des tranchées (Gracq, 1970: 186).

Annie-Claude Dobbs (1972: 198) llega a hablar de una conspiración de todos los elementos presentados en el relato para hacer patente la espera. Reflejo especular de esta expectación, el narrador aguarda a su anfitrión; la mujer, por su parte, prevenida de la llegada de un huésped, espera doblemente, tanto a éste como al señor de la casa, componiendo una figura de Virgen prudente pues acude siempre provista de candelabros o palmatorias que iluminan la escena. Desde la perspectiva del narrador, que debe sufrir además las ausencias de la mujer que desaparece por largos periodos de tiempo en el interior de la casa, el lector atisba el lento curso de los acontecimientos. Ambos recorren el itinerario que como en un rito iniciático el primero se ve obligado a realizar para recuperar la luz del día desde el oscuro laberinto en el que se encuentra perdido e indefenso.

Ya desde el interior del tren que lo lleva a Braye-la-Fôret, mientras rememora una guerra a la que los poemas de Apollinaire no son ajenos y que parece tener resonancias rimbaldianas⁴, el viajero interpreta el camino como un paso estrecho y obligado. Los bosques a uno y otro lado del tren constituyen *un rideau de silence un peu initiatique*. (Gracq, 1970: 192). Una vez se ha apeado del tren, el camino que recorre a pie es *une ruelle* (Ibid.: 193), *une venelle* (Ibid.: 197), *un tunnel* (Ibid.: 231), *le dédale des futaies privées* (Ibid.: 195) que discurre entre *des murs de parcs à l'abandon, deux rangées de maisonnettes accolées* (Ibid.: 194). El pasadizo existe también dentro de la casa, *le couloir obscur* (Ibid.: 206), *le corridor* (Ibid.: 212) es por donde la mujer se adentra para desaparecer. La casa es comparada a *une galerie de min* (Ibid.: 208). Cuando el visitante consiga salir de ella le concederá al aire un frescor bautismal que no hace sino anunciar su renacimiento.

Dentro de la iniciación a que se ve sometido el narrador, la mujer tiene la función de sacerdotisa. Tanto su aspecto —cabellos sueltos, pies descalzos, ropajes solemnes— como su actitud de total sumisión no exenta de dignidad, así

4 Cf. "Le Dormeur du val", el soldado muerto que parece estar dormido, evocación de la guerra de 1870-1871. El verso del poema: *Nature, berce-le chaudement: il a froid* puede haber inspirado a Gracq en el fragmento siguiente: *Jamais les morts civils les plus moisiss, les plus oubliés, ne furent mieux bordés, plus visités, bercés plus chaudement que dans les grandes fêtes des Morts de ces années-là.* (187)

como sus movimientos pausados que parecen suspenderla en el aire le dan la apariencia de mediadora en un sagrado ritual. El narrador no es indiferente a sus atractivos femeninos y desde el primer momento se siente interesado por el misterio que emana de ella. Tanto es así que aunque tarda en darse cuenta comprende que, manejado por esta mujer, ha respondido puntualmente a todos los estímulos que se le han ido procurando.

La acción va desgranando cada minuto, cada hora pasada en la casa, realzando una serie de signos que apenas permiten avanzar al lector en la resolución de la intriga pero que le hacen presentir que el momento definitivo se acerca. El texto está oportunamente marcado por los términos “attendre” y “attente” dentro de un clima de soledad y aislamiento que acentúa lo que ya era hipersensibilidad del transcurrir del tiempo⁵.

El tren en el que viaja el narrador está llamativamente vacío; el campo, desierto como desiertas están las calles y la pequeña población que debe atravesar. “La Fougeraie” no es tampoco un lugar tranquilizador, en ella el narrador se siente especialmente solo y la impresión que le causa la mujer es de total desamparo, recogida en sí misma e incapaz de comunicar su angustia. Pero el verdadero desasosiego comienza cuando el invitado decide quedarse. Acentuada por la oscuridad tenebrosa del entorno y de la propia casa, la espera se convierte para él en la única opción hasta llegar a sentirse devorado por ella, formando parte del espacio expectante.

La opresión sólo se resolverá cuando sea capaz de colocar la última pieza del rompecabezas impuesto y reaccionar, pero para ello habrá tenido que cubrir determinadas etapas. Las obsesivas preguntas que se hace en torno a la auténtica función de la extraña mujer no encuentran en un primer momento respuestas adecuadas. Por un lado, los menesteres a los que ésta se dedica —preparar y servir la mesa vestida de criada— le hacen inclinarse a pensar en una sirvienta, pero sus exquisitas maneras y su extraordinaria apariencia no le permiten descartar la categoría de amante de Nueil.

La solución al enigma está contenida en imágenes pictóricas. Cuando la tormenta desencadenada le hace prever una mala noche, se impone a la memoria del narrador la visión del Capricho n° 36 de Goya, que lleva por título precisamente “La mala noche”. En la mente del personaje se dibuja este grabado enigmático, se destacan los blancos y negros de las dos mujeres enlazadas que en él se representan. De ellas, la que compone la elegante silueta blanca le parece padecer como objeto de deseo.

Esta imagen no es sino un primer paso para un descubrimiento que no se deberá ya a una libre asociación mental sino a la contemplación de un objeto. La escena de la intrusión de un personaje en una habitación en donde en ese

5 *Vivre en attendant* (185), *on l'attendait* (186), *être vraiment attendu* (197), *Ne voulez-vous pas attendre?* (211), *J'attendais* (219 y 234), *le sentiment nu que quelqu'un m'attendait* (228), *Plus rien n'existe que mon attente* (233), *je n'étais plus qu'attente* (238), *j'ai rarement (...) attendu avec une impatience et une incertitude aussi intenses* (238), *cet instant d'attente et de tension pure* (239).

momento no se encuentra su ocupante es un leitmotiv en Gracq, no siempre con la intención de descubrir algo, sino por mero placer. Esto forma parte de la naturaleza de los personajes gracquianos que son observadores por excelencia. Albert entrará en los dormitorios de Herminien y de Heide en *Au Château d'Argol*, Christel en el de Allan en *Un Beau ténébreux*, Aldo en la cámara de los mapas en *Le Rivage des Syrtes*, igual que el narrador de *Le Roi Cophetua* en la sala del cuadro que desarrollará y completará la rememoración del grabado de Goya. En cada uno de estos recintos un objeto o conjunto de objetos yacen esperando ser descubiertos pues ostentan la clave del enigma. Como metonimia de su ocupante o de su dueño, el aposento encierra signos que lo identifican y explican su actitud o descubren sus secretas intenciones al tiempo que ejercen sobre el que los contempla una atracción acaparadora de sus sentidos. Afirma Michel Murat (1991: 73) que *La contemplation lorsqu'elle se fixe libre en effet une énergie qui émane de l'objet contemplé et se manifeste par une dilatation brusque de l'espace et le temps*.

El cuadro en cuestión es el único que decora el comedor en el que el narrador degusta su cena en completa soledad. A pesar de la deficiente iluminación y de su pequeño tamaño el cuadro le llama poderosamente la atención. Algo lo impulsa a acercarse a él e iluminarlo directamente con un candelabro. Lo que allí se representa va surgiendo ante sus ojos poco a poco del lienzo: un personaje con manto de púrpura y corona; una joven que, descalza y con los cabellos sueltos agacha la cabeza. El observador cree captar una sensación de malestar, de vergüenza, de sumisión exasperada ante una situación impuesta.

Buscando en sus recuerdos el narrador encuentra la referencia de una asociación que se dibuja en su mente. Se trata de la obra de Shakespeare, *El Rey Cophetua*, basada en un personaje legendario de las antiguas baladas inglesas, un rey africano cuyo hecho más peculiar fue casarse con la hija de un mendigo. El narrador cita incluso un verso de la obra perteneciente a la escena 1ª, acto II, pronunciado por Mercutio: *When King Cophetua loved the beggar maid*. Julien Gracq parece tener en su mente el recuerdo de un óleo que habría tenido ocasión de ver en su visita a la Tate Gallery, obra del prerrafaelista⁶ Edward Burne-Jones, titulada precisamente "King Cophetua and the beggar maid", realizada en 1884. El narrador hace una descripción bastante detenida del cuadro de la historia que a pesar de llevar el mismo título que el real presenta con respecto a éste sensibles diferencias. Eso hace pensar a algunos autores como M.M. Bénel⁷ que el texto puede referirse a un grabado hermético del siglo XVI, "El Etíope" perteneciente al "Splendor Solis" de Trimosin, por la situación de las figuras. Más probable

6 La hermandad prerrafaelista formada en 1848 por tres jóvenes estudiantes de la Academia real en Inglaterra: Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais, comienza una revolución en el arte. El término "prerrafaelista" reflejaba la admiración de estos artistas por los pintores italianos del periodo inmediatamente anterior a Rafael. Los prerrafaelistas eligieron preferentemente para sus creaciones temas medievales o en todo caso, sacados de la literatura. Burne-Jones es el pintor más impotante de la segunda generación de prerrafaelistas. Las leyendas del rey Arturo, Shakespeare, Homero, la mitología griega y los poetas románticos modelan su imaginación. Parece fácil justificar el interés que Julien Gracq puede haber sentido por su obra, pues comparte bastantes de sus gustos artísticos.

7 Citado por MATEO BALLORCA, J. (1984: 210).

parece que el escritor haya fabulado en torno a un recuerdo visual muy alejado —Gracq vió por vez primera la pintura de Burne-Jones en 1929— sin preocuparse de verificarlo teniendo ante sus ojos la pintura en cuestión a la hora de escribir su relato, lo que explicaría el cambio de colocación de los personajes principales, así como los distintos colores y vestuario.

Para Jean-Louis Leutrat (1991: 63) el desplazamiento de izquierda a derecha del rey y de derecha a izquierda de la mendiga responden a una inversión interna de la obra literaria en sí: *Si l'œuvre de Burne-Jones est présentée comme une "annonciation", celle de Gracq doit être lue comme le récit d'une annonciation à l'envers*. Desde luego lo que parece innegable es que la intención artística declarada por Burne-Jones podría muy bien aplicarse a la de Gracq, salvando las distancias entre cuadro y obra literaria:

Ce que je veux représenter dans un tableau, c'est un beau rêve romantique de quelque chose qui n'a jamais existé et qui n'existera jamais, dans une lumière plus forte que n'importe quelle lumière qui ait jamais brûlé, dans une terre que personne ne peut définir ni se rappeler, mais que chacun peut seulement désirer (Wood, 1994: 118).

En todo caso, la atmósfera que se desprende del cuadro le hace al narrador otorgar a la mujer de la casa la calidad de sirvienta-amante. Desde luego la pintura de Burne-Jones —que utiliza en ella el grafismo característico de pintores como Botticelli o Mantegna— es tan hermética como puede serlo la situación creada por Gracq en su relato. Los personajes del pintor inglés dan la impresión de haberse armado de paciencia a la espera de algo cuyo advenimiento no depende de ninguno de los dos. Son hieráticos, impenetrables; la rigidez de los pliegues de sus ropajes está en armonía con su inmovilidad. La mirada de la joven, fija en un punto, denota al mismo tiempo asombro y enajenación contenidos, manteniéndose en una posición nada relajada, se diría incluso incómoda, ante el rey. Al narrador le producen la impresión de estar paralizados, pero aún no es capaz de asociar esta situación a la que está viviendo.

Una vez resuelto el interrogante que se había planteado el viajero, lo que sucederá a continuación resulta cuando menos sorprendente. En lugar de apartarse de la mujer que pertenece en cuerpo y alma a su amigo, el narrador se convierte en un autómatas que aún sabiéndose manejado, no opone resistencia. Es consciente de que el embrujo se ha realizado. No en vano compara el cuadro a una figura llena de alfileres como si de un objeto de brujería se tratara. Pero ahora sólo siente el impulso de representar el papel que se le ha adjudicado y, sin mediar palabra, echa a andar tras la mujer que lo conduce hasta su alcoba.

La relación entre hombre y mujer en las novelas de Gracq suele comportar dos momentos: el primero, de aparente equilibrio, el segundo y definitivo de inevitable crisis. Y es que a la mujer se la considera en la ficción gracquiana un elemento desestabilizador. Desde el punto de vista físico, siempre es bien

tratada. Las mujeres de Gracq son bellas, hay incluso que calificarlas de deslumbrantes. La descripción de Heide la hace aparecer como una diosa, la de Kundry como una hermosa joven capaz de hechizar a Parsifal, la de Christel como alguien espectacular. Vanessa es diabólicamente atractiva; Mona, la ingenua adorable⁸. Tanto los personajes femeninos principales como los secundarios son mujeres jóvenes, hermosas e inteligentes.

Si en el terreno sexual se entienden bien con el sexo opuesto, sin embargo en el terreno espiritual y, aunque al principio de la relación exista comprensión, tarde o temprano la mujer gracquiense ejerce sobre el hombre tal presión que éste siente la imperiosa necesidad de alejarse de ella. Y es que el entendimiento viril supera en Gracq al heterosexual. Obras como *Au Château d'Argol*, *Le Rivage des Syrtes* o *Un Balcon en forêt* son auténticos cantos a la compenetración mental entre varones y ejemplos de la influencia nefasta o asfixiante de la mujer a pesar de las grandes cualidades de las que están dotadas.

La mujer siempre será en Gracq una extraña para el hombre. Por eso en *Le Roi Cophetua* es permisible incluso invertir sujeto y predicado como hace Jean-Louis Leutrat (1991: 48):

L'étrangère est, aux yeux de l'écrivain, la femme par excellence (...) Le narrateur du Roi Cophetua se demande quelle étrangère lui a ouvert la porte du jardin.

Esta extranjera que realiza menesteres de sirvienta con ademanes de señora es un personaje doble. Su misterio viene precisamente de encarnar dos figuras en una sola, que además tendrá una función redundante: no sólo es sirvienta-amante de Nueil sino también lo será del invitado. Así se completa la sugestión cimentada en la alusión al inquietante Capricho de Goya. Las dos mujeres representadas en el grabado, una de tonos blancos, otra de tonos negros; una poseída, otra poseedora pueden explicar la situación Nueil-mujer/ Cophetua-mendiga. Pero también simbolizan las dos facetas de la propia sirvienta, mujer de la luz, única fuente de ella llevando la claridad en sus manos; mujer de las sombras y de la oscuridad en la que se disuelve. La alusión a sus largos cabellos negros, sus ropajes oscuros y su tendencia a no mirar al visitante nunca de frente lo que sume su rostro en la sombra hacen que forme parte indistinta de la espeluznante noche. El mismo contraste observado entre sus funciones domésticas y su prestancia, sobrevuela todo lo que a ella concierne.

Después de tener relaciones sexuales con ella el narrador cae en un pesado pero agitado sueño. Cuando se hace de día, analiza la situación. Una vez que está convencido de que Nueil no va a venir, una vez que deja de aguardar, el relato encuentra su punto final. A pesar de que todo en la mansión parece querer acogerlo, decide marcharse al comprender repentinamente que, a partir de

8 Personajes femeninos pertenecientes a las obras: *Au Château d'Argol*, *Le Roi Pêcheur*, *Un Beau ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*, *Un Balcon en forêt*, respectivamente.

esa noche, el rey Cophetua es él. Se ve incluso a sí mismo entrar en el cuadro para formar parte del encantamiento. Si se queda, él será el muerto. Por eso rechaza el legado de Nueil, por eso le espanta la sumisión de la mujer, que interpreta como una trampa.

La forma brutal de partir sin despedirse, sin volver siquiera la vista atrás es la única forma de hacerlo. Horas antes, cuando seguía a la mujer por los pasillos dejándose llevar, había asociado la situación con el mito de Orfeo y Eurídice:

Je songeais qu'on pouvait suivre Orphée très loin,
dans le sombre royaume, tant qu'il ne se retournait
pas. Elle ne se retournait jamais. Je l'avais suivie. En-
core maintenant je la suivais presque, protégé de tout
faux pas tant que je mettais les miens dans les siens
l'un après l'autre —étrangement pris en charge,
étrangement charmé (Gracq, 1976: 249).

Ahora en él se reúnen ambos, él es Orfeo⁹ y Eurídice al mismo tiempo. Según el mito, Orfeo consiguió de Plutón la promesa de dejar salir a Eurídice del mundo de los muertos bajo la condición de que el no volvería la cabeza para mirarla hasta que ella hubiera rebasado los confines del reino de los muertos, condición que Orfeo, en su impaciencia por contemplar a su mujer no pudo cumplir. De manera comparable, el narrador sabe que si vuelve la cabeza, no conseguirá salir del infierno.

El paréntesis que se había abierto con su entrada en la casa se cerrará por fin con su marcha. Cuando se aleja con paso firme, el narrador tiene la sensación de haber vuelto a nacer, como el sol que brilla en el relato después de la mala noche. La vida se ha puesto de nuevo en marcha y la inocente reflexión final: *je songeai que toute la journée serait encore ici dimanche*, abre sin duda una nueva expectativa.

Bibliografía

- BRETON, André (1937). *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, II. NRF Gallimard, 1992.
- DOBBS, Annie-Claude (1972). *Dramaturgie et liturgie dans l'œuvre de Julien Gracq*. París, José Corti.
- GRACQ, Julien (1938). *Au Château d'Argol*. París, José Corti.
- (1945). *Un Beau ténébreux*. París, José Corti.
- (1948). *Le Roi pêcheur*. París, José Corti.
- (1951). *Le Rivage des Syrtes*. París, José Corti.

9 Parece evocador el hecho de que según la leyenda, la música servía de solaz a Orfeo en sus múltiples ocupaciones. Este personaje perfeccionó la lira, añadiéndole dos cuerdas. Su voz y la interpretación de ese instrumento embesaban tanto a los hombres como a los dioses. La naturaleza entera se ponía en movimiento para escucharlo. Todas las ninfas estaban hechizadas por él y deseaban tenerlo por esposo. Eurídice era la más modesta de todas ellas y fue la única capaz de cautivarlo. De la misma manera, en el relato, Nueil, reemplazado en cierta forma por el narrador, es un músico y hombre de éxito.

(1958). *Un Balcon en forêt*. París, José Corti.

(1970). *La Presqu'île*. París, José Corti, 1983.

LEUTRAT, Jean-Louis (1991). *Julien Gracq*. Seuil.

MATEO BALLORCA, Julián (1984). *Julien Gracq: Una mitología cultural*.
Universidad de Valladolid.

MURAT, Michel (1991). *Julien Gracq*. París, Belfond.

WOOD, Christopher (1994). *Les PréRaphaélites*. Bookking international.